Black PANTONE portocaliu

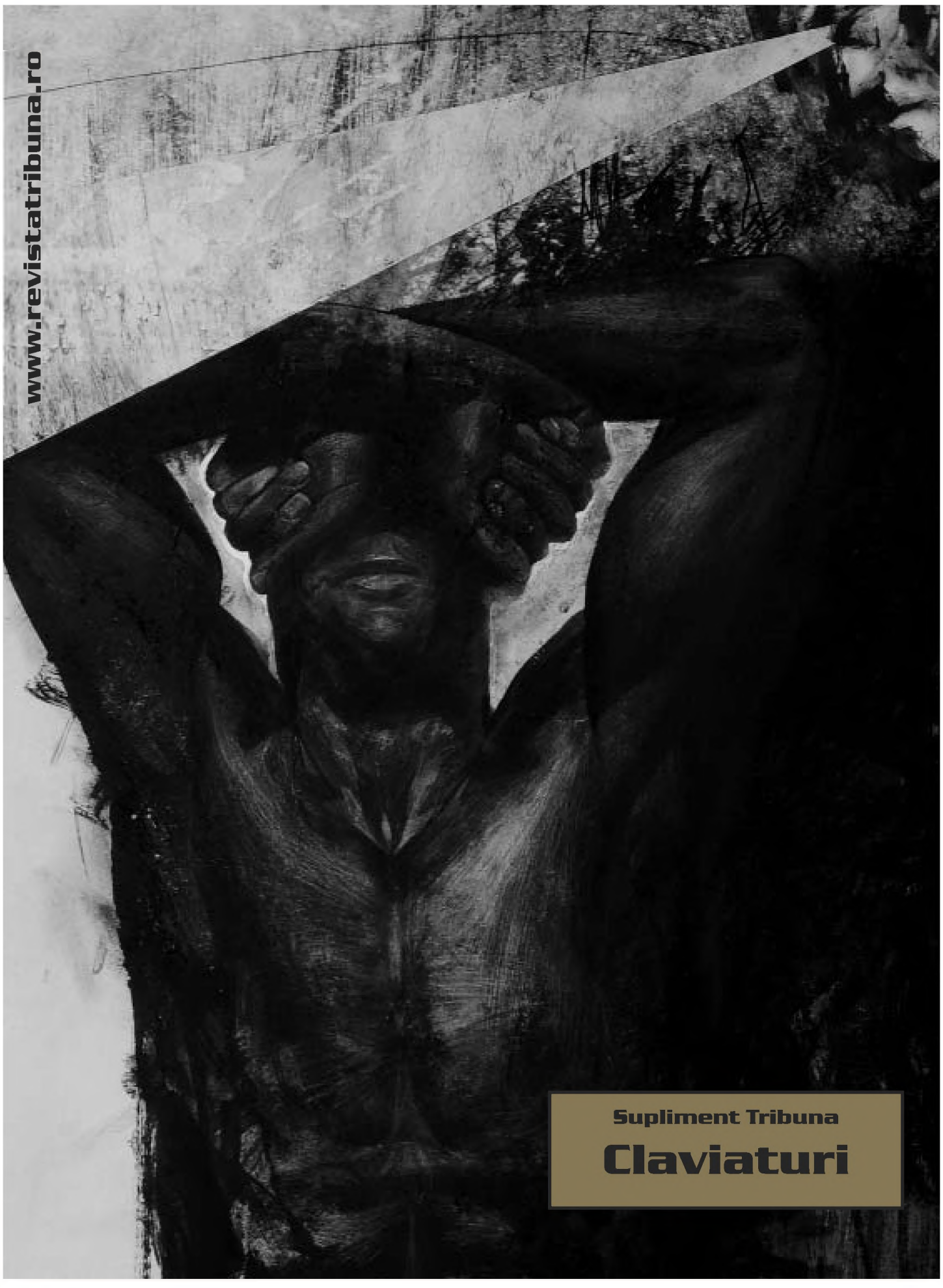
TRIBUNA

183

Județul Clu

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16- 30 aprilie 2010



Supliment Tribuna

Claviaturi

O carte în dezbatere

Adrian Marino - Viața unui om singur

Romancierul și lumile sale

Cătălin Dorian Florescu

Interviu

Solomon Marcus

Șerban Axinte

E. Lovinescu și voința de înnoire

Ilustrația numărului: Dan Raul Pintea

Black PANTONE portocaliu

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacţia:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacţie)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

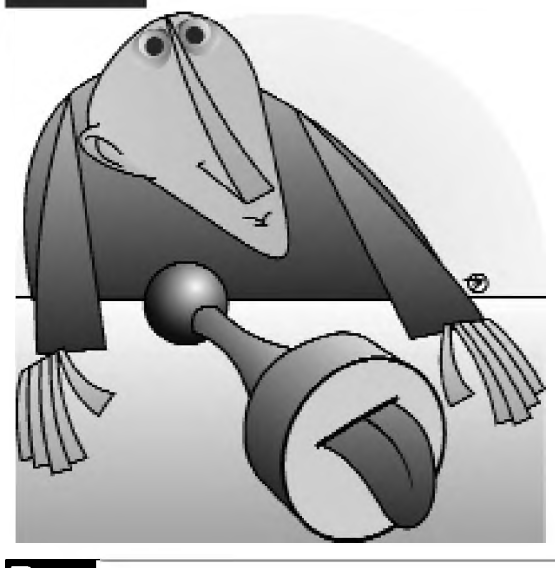
Tehnoredactare:
Virgil Mleşniţă
Ştefan Socaciu

Colaţionare şi supervizare:
L.G.Ilea

Redacţia şi administraţia:
400091 Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour



in memoriam

Rămas-bun, domnule Profesor

Claudiu Groza

Evocarea plecării dintre noi a remarcabilului creator de cultură şi minunatului om Francisc Laszlo (8 mai 1937-17 martie 2010), colaborator constant, timp de câţiva ani, al *Tribunei,* are pentru mine o conotaţie tulburător-subiectivă. Mama mea s-a stins cu doar trei zile mai târziu decât el, încât încărcătura dureroasă a momentului personal m-a împiedicat să îi aduc mai prompt un omagiu domnului Profesor.

Francisc Laszlo a fost pentru mine un model, exponentul acelui tip de personalitate culturală ardeleană cu deschidere multiculturală, aşa cum rar se mai găsesc astăzi. Am fost redactorul articolelor sale din *Tribuna* şi, de câte ori îmi telefona pentru a-mi propune o nouă colaborare, mă ruga să îi „supraveghez" limba română. N-a fost niciodată cazul. Profesorul se exprima perfect, cu o distincţie aristocratic de naturală, şi în româneşte, şi în maghiară, şi în germană.
Personalitatea sa concentra esenţele culturii transilvănene autentice, plurietnice, în care mixajul cultural era un dat firesc. După ce l-am cunoscut, n-am putut să nu mă gândesc la propria mea bunică, ţărancă simplă, fără şcoală, dar care vorbea fluent ucraineana, româna şi idiş, ba chiar şi un pic de maghiară. Şi ea, ca şi Profesorul, aparţineau unui spaţiu de fapt transnaţional, în care frontierele nu existau, nici măcar impuse de alţii.

Profesorul Laszlo a publicat în *Tribuna* eseuri cu tematică muzicală, scrise cu o alertete stilistică şi un umor fin departe de goma academică, ceea ce le făcea şi mai savuroase pentru cititorul nespecializat. Sub pana sa, efigiile de bronz ale marilor muzicieni deveneau chipuri ale unor oameni, de geniu, dar oameni, adică apropiaţi. Am regăsit această naturalete a studiului muzicii şi într-un interviu apărut în Germania, unde Francisc Laszlo răspundea cu calmă înţelepciune patimii axiomatic-inflexibile a unui mai tânăr interlocutor. Profesorul avea aura adevăratului profesionist, care, pe măsură ce-şi măreşte expertiza şi cunoştinţele, realizează fragmentarismul inevitabil al cuprinderii sale. Nu cunosc îndeaproape opera sa teoretic-muzicală; am citit însă cu sinceră plăcere de neofit articolele sale din *Tribuna.*

O a doua dimensiune a publicisticii lui Francisc Laszlo m-a fascinat însă. Profesorul ne ruga uneori să tipărim eseuri libere ale sale, care vizau mentalităţi, atitudini sociale, modele culturale. Fie că plecau de la faptul divers, fie de la experienţa personală, aceste articole aveau o doză de generalitate care le făcea adevărate manifeste etice, oricât de pretenţios sună sintagma. Francisc Laszlo făcea un apel la civilitate, la valorile care scot *animalul om* din condiţia sa biologică. N-o făcea tezist, didactic, catedratic, ci fin, cu umor, din nou cu aristocratică eleganţă.

E greu să caracterizezi în câteva vorbe un om deosebit, cum a fost Profesorul. Conversaţiile cu el erau fermecătoare, ceremonia politeţii sale – absolut firească, de altfel – m-a făcut să mă simt în alte vremuri, când un salut însemna răgazul celuilalt de a *fi cu tine,* nu doar de a trece pe lângă. Francisc Laszlo a fost pentru mine un model, din toate punctele de vedere. Alături de colegii mei, deplâng pierderea unui colaborator de calibru al *Tribunei* şi al unuia din ultimii *ardeleni aulici* ai Clujului. Rămas-bun, domnule Profesor.

Francisc Laszlo s-a născut la Cluj, în 8 mai 1937. A studiat flautul la Conservatorul de Muzică din Cluj, iar din 1959 până în 1965 a fost instrumentist al Filarmonicii din Sibiu. Revenit la Cluj, a predat la Liceul de Muzică, de unde a plecat în 1970 la Bucureşti, devenind cadru universitar al Consrvatorului „Ciprian Porumbescu". S-a întors în oraşul natal în 1991 şi a fost profesor la Academia de Muzică până la pensionare, în 2008.

A desfăşurat o amplă activitate de animator muzical şi publicist. A activat în diverse societăţi muzicale. În 1990 a fondat Societatea Română Mozart, care organizează importantul Festival Mozart de la Cluj, ajuns la ediţia a 19-a.

Francisc Laszlo a avut o remarcabilă activitate muzicologică, de istoric, teoretician, editor. A scris cu precădere despre Mozart, Beethoven, Bela Bartok, Zoltan Kodaly, Liszt, urmărind şi particularităţile culturii muzicale transilvane. A colaborat la revistele *Korunk, Musik und Kirche, Secolul 20, A Het, Tribuna* etc. A publicat numeroase volume de autor şi a editat ştiinţific ediţii muzicale importante. Un alt aspect al activităţii sale l-a constituit cercetarea spaţiului cultural transilvan şi a interacţiunilor culturale dintre cele trei etnii importante din Ardeal. Munca sa de promovare a creaţiei mozartiene a fost recompensată cu Crucea de Onoare pentru merite în ştiinţă şi artă, acordată de Preşedinţia Austriei. Profesorul Laszlo a încetat din viaţă la Cluj, în 17 martie 2010. ■

Black Pantone 253 U

Excepție sau caz simptomatic?

Sergiu Gherghina

Evoluțiile înregistrate la nivel european în ultimele cinci luni alimentează discursul euro-scepticilor şi le oferă acestora argumente substanțiale. Deşi este o construcție în continuă extindere de peste 50 de ani, Uniunea Europeană (UE) prezintă slăbiciuni instituționale la fiecare obstacol. În 2009 am asistat la ratificarea dificilă a Tratatului de la Lisabona după refuzul explicit irlandez şi şantajul preşedintelui ceh. La începutul lui 2010 au existat numeroase probleme cu unii dintre actualii membri ai Comisiei Barroso II, reprezentanta Bulgariei fiind înlocuită după audieri nesatisfăcătoare. Criza economică din Grecia este cel mai recent exemplu al modalității în care UE nu poate identifica soluții pentru ajutarea unui stat-membru. Această situație apare după ce Uniunea oferise în urmă cu ceva vreme asistență financiară Letoniei, României şi Ungariei. Specificitatea Greciei constă în apartenența acesteia la zona euro. Această provocare neprevăzută, nemaiîntâlnită şi modalitatea în care UE a acționat până în prezent ne face să ne întrebăm dacă este un caz excepțional sau doar unul ilustrativ pentru modalitatea în care UE funcționează. Interacțiunea dintre Grecia şi UE a început la începutul anilor '60 când performanțele celei de-a doua Republici Elene îndreptățeau țara să depună cererea de aderare. Însă, crizele politice care au avut drept apogeu dictatura dintre 1967-1974 au întârziat aderarea. Tratatul de aderare la UE este semnat la 29 mai 1979 pentru ca de la 1 ianuarie 1981 să devină cel de-al zecelea stat membru. A fost prima țară care a aderat după o experiență autoritaristă, fiind urmată în acelaşi deceniu de Portugalia şi Spania, țări cu trecut similar. În acelaşi timp, acestea sunt singurele exemple care s-au alăturat UE la mai puțin de un deceniu după schimbarea regimului. În acest sens, rolul UE în modernizarea Greciei din punct de vedere politic şi economic a fost unul considerabil. Drept urmare, în ultimii ani a fost considerată, alături de Irlanda, unul dintre succesele economice ale UE. Absorbția fondurilor de coeziune din partea UE a plasat economia greacă pe un traseu ascendent, iar în perioada 1994-2005 țara a înregistrat creştere economică peste media UE.[i] În urmă cu şase ani, PIB/cap de locuitor în Grecia era situat la aproape 23.000 de dolari[ii], fiind peste 80% din media statelor UE de la acea vreme. Ținând cont de gradul de dezvoltare al statelor cu care era comparată, ritmul dezvoltării Greciei era considerabil.

La finalul anului 2009, deficitul bugetar al Greciei a atins aproximativ 13% din PIB în condițiile în care Pactul de Stabilitate menționa un plafon de 3%. Majoritatea explicațiilor pentru situația în care a ajuns țara se axează pe necontrolarea deficitului şi creşterea irațională a salariilor. Aceste măsuri au fost ascunse oficialilor europeni prin oferirea unor cifre false de către guvernul grec, astfel încât previziunile erau calculate pe baze şi dinamică greşite. Pentru a arăta că are o soluție, guvernul grec a prezentat la începutul lui 2010 un plan de austeritate fiscală. Principala sa țintă era aceea de a convinge partenerii internaționali că există remedii. De ce este acest caz îngrijorător? Cel puțin trei răspunsuri pot fi oferite.

În primul rând, este un caz unic în istoria UE şi nu a putut fi prezis în pofida numeroaselor mecanisme de monitorizare pe care le-a dezvoltat de-a lungul anilor. Astfel, Biroul European de Statistică Eurostat nu a reuşit să diagnosticheze cvasi-falimentul Greciei. În pofida faptului că acesta analizează periodic toate aspectele funcționării UE, nu a depistat situația financiară a Greciei, bazându-şi calculele şi estimările pe cifrele oficiale ale guvernului elen. Dincolo de aspectele legate de falsificarea acestor date, gest de condamnat şi deseori întâlnit la multe țări post-comuniste, ineficiența Eurostat ridică un semn de întrebare referitor la existența sa ulterioară. Fragilitatea instituției menite să asigure monitorizarea economică este îngrijorătoare pentru UE. Având în vedere că se axează cu preponderență pe aspectele economice, UE ar trebui să prevină situații precum cea a Greciei. Iar pentru a reuşi în acest sens, este nevoie de o instituție de monitorizare funcțională. Mai mult, astfel de fisuri au efect în planul imaginii UE: țările care doresc să devină state membre sunt conştiente că UE poate fi manipulată în acest moment cu cifre eronate. Prin urmare, mitul existent deseori la nivelul cetățenilor din statele post-comuniste conofrm cărora UE ştie foarte bine ce se petrece la nivel național nu mai rezistă.

În al doilea rând, dezastrul economic din Grecia a influențat moneda unică europeană în raport cu dolarul. Situația creată a permis numeroase speculații pe piața financiară, iar deprecierea euro nu reprezintă un semn bun pentru viitorul apropiat al UE. Dilema care apare în aceste momente nu este legată de ce se va petrece cu Grecia, ci de ce s-ar putea întâmpla dacă un astfel de eveniment nu ar fi stopat. UE îşi poate permite colapsul economic al unui stat membru, dar cum poate garanta faptul că este singurul stat în această situație. Prin urmare, efectul de domino, vizibil în urmă cu 20 de ani în țările Pactului de la Varşovia, riscă să fie început în interiorul UE. În fapt, în ultimele luni există cinci țări cu probleme financiare – Portugalia, Irlanda, Italia, Grecia şi Spania – acronimul pentru ele fiind "PIIGS", fiecare dintre ele amenințând stabilitatea economică din UE cu datoriile lor excesive. Dincolo de scepticismul multor state referitor la seriozitatea grecilor în implementarea reformelor, moneda euro reprezintă o motivație puternică pentru a interveni şi stopa regresul financiar grec.

În al treilea rând, bazat pe argumentul din precedentul paragraf, faptul că Grecia face parte din zona euro a determinat unele state membre să declare necesitatea ajutorării acesteia pentru depăşirea crizei. Disputa la nivel european se duce între două principale forțe economice - Franța şi Germania. Cea dintâi doreşte ajutorarea guvernului de la Atena, cea de-a doua opunându-se cu argumente solide. Germania are trei argumente împotriva ajutării Greciei. Primul este unul de ordin procedural: prin ajutorare s-ar încălca prevederile Pactului de Stabilitate. Acesta ar deveni doar o bucată de hârtie, fără conținut substanțial. Cel de-al doilea se referă la percepțiile populației germane care ar considera că plătește taxe pentru a ajuta o țară care nu a depus suficiente eforturi pentru a se dezvolta şi a ascuns adevărul. În plus, există teama ca Germania să aibă de suferit în urma ajutorării Greciei. În al treilea rând, un potențial ajutor nu garantează succesul decât în condițiile existenței unui inspector european care să monitorizeze cheltuirea lor. Cum un acord în acest sens nu a putut fi stabilit, Germania nu a făcut un pas decisiv spre ajutorare. Alternativa principală sugerată de către bancherii germani este Fondul Monetar Internațional (FMI), unul dintre scopurile sale fiind acela de a oferi ajutor țărilor în dificultate. Totuşi, cancelarul Merkel nu doreşte interferența FMI în zona euro deoarece ar fi un semn de slăbiciune, propunînd în schimb crearea la nivel european a unui mecanism de tip FMI care să ajute statele membre aflate în dificultate. În consecință, deşi există un acord general referitor la daunele pe care situația Greciei le produce în cadrul UE, nu poate fi găsit un consens referitor la formele de ajutorare şi dacă acestea trebuie oferite. Am văzut această situație repetată atunci când UE a trebuit să rezolve probleme într-un interval de timp redus.

Cazul Greciei nu pare a fi unul excepțional, ci mai degrabă ilustrativ pentru dinamica UE. Dificultățile economice pe care le are de înfruntat Grecia sunt doar o nuanță a aceloraşi vechi probleme cu care UE se familiarizează treptat şi lent. Lipsa acordului decizional şi ineficiența unor instituții europene sunt principalele aspecte vizibile într-o situație care afectează în mod direct rezultatul de succes al UE (euro). În condițiile confruntării cu falimentul unui stat ce a aderat în urmă cu trei decenii, fără avertizări sau estimări anterioare, timpul necesar luării deciziei este mare. Datorită complexității sale, este normal ca UE să nu poată reacționa instantaneu la provocările curente. Este nerealist să se ceară la nivel european o reacție similară celor naționale. Însă, evitarea unui efect de domino poate fi realizată doar prin constituirea unor instituții funcționale, care să permită evitarea confruntării cu rezultate ce puteau fi anticipate. Tratatul de la Lisabona oferă unele pîrghii pe care UE ar trebui să le implementeze în scurt timp dacă doreşte să supraviețuiască perioadei de criză financiară.

Note:

i Rapoartele UE din acea perioadă indică acest fapt. Jocurile Olimpice organizate la Atena în 2004 au fost un factor important pentru economia țării.
ii Cifrele aparțin Băncii Mondiale, disponibile pe site-ul www.worldbank.org.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Minimalismul limbut

Cristina Ispas

Minimal (antologie)
Arad, Editura Mirador, 2009

Minimal este antologia Taberei de creație de la Săvârșin, aflată, în 2009, la a treia ediție. În rol de arbitru, și semnatar al prefeței, de la an la an mai contaminată de lirism, încă o dată fiind singurul critic prezent, Bogdan Crețu, alături de jucătorii Moni Stănilă, Valentina Chiriță, Mihai Mateiu, Dumitru Bădița, Florin Partene, Radu Vancu, Stelian Müller, Bogdan Lipcanu și V. Leac, unii dintre ei mai vechi participanți, alții noi, cantonați de data aceasta nu în localitatea Săvârșin, reședință regală, ci în decorul ceva mai sălbatic al cabanei vânătorești Troaș.

La Bogdan Crețu, ca să trecem direct la ce ne interesează, distribuția poeticilor arată cam așa: în timp ce „mai vechii combatanți" scriu o literatură ce pare a cultiva „valori clasic(izat)e, echilibrate, fără teama de afișare a sentimentalismului, îmblânzit prin tehnică sau intertext," Valentina Chiriță, Stelian Müller, Bogdan Lipcanu (încă nedebutați), ori V. Leac, optează pentru o „deconvenționalizare a discursului până la evanescența mesajului, preocupați fiind în primul rând ca efortul <<literaturizării>> să nu străbată până la cititor". Exceptând-o pe cea cu privire la preocuparea camuflării eforturilor de "literaturizare" (dacă în cazul Valentinei Chiriță sau al lui Vasile Leac, afirmația este discutabilă, la Stelian Müller și Bogdan Lipcanu problema chiar nu poate fi pusă), observațiile criticului mi se par corecte. Sunt de acord și cu faptul că, într-un anume sens, Valentina Chiriță, Bogdan Lipcanu, Stelian Müller, plus Vasile Leac, duc până la ultimele consecințe, „ceea ce începuseră inițial fracturiștii, în frunte cu Marius Ianuș ori autori precum Dan Sociu sau
T. S. Khașiș." Cei patru depășesc într-adevăr stilul confesional al celor trei (ar mai fi și alții, cu toții discipoli ai unor poeți precum Allen Ginsberg, Frank O'Hara, John Berryman sau Robert Lowell), prin fluxul de clișee, ticuri verbale, verbiaj, polifonie, chiar *noise* (Valentina și V. Leac), cultivarea polisemiei și a intertextului (Bogdan Lipcanu) sau discreditarea centrului narator (Stelian Müller). Efectul de depășire este însă unul pervers, în spirală, noua colecție de poetici completând poezia colegilor de generație debutați cu zece ani mai devreme, de pe poziții evident superioare, refăcând însă în același timp legătura cu exact acele precepte optzeciste, pe care și le permiteau cel mai puțin poeții afirmați la începutul anilor 2000. De altfel, o relaxare în raport cu canoanele generației precedente e de remarcat și la "veterani", în fantezia luminoasă și în umorul împănat cu livresc (la Radu Vancu), în auto/ironia blândă (Partene) sau în cea mai caustică (Bădița), în timp ce câștigătorii ediției (Moni Stănilă la poezie și Mihai Mateiu la proză) rămân, deocamdată, pură întâmplare probabil, pe dinafara celor două grupuri.

Moni Stănilă, creează lumi care nu încetează să-și releve inconsistența: „în fiecare zi suntem mai puțin cu unul,/ realizez asta după tacâmurile goale din capul mesei; mai ales că dispar cei mai buni.// uneori ne hotărâm: luăm aparatul foto/ și pornim să căutăm inamicii pe dealuri/ sau măcar urmele celor dispăruți,/deși toți știm că au fugit cu trenul." Textele ei sunt percepții ironic deformate ale prezentului care alunecă, cu tot cu micile lui pete de culoare, prea repede într-un trecut de cele mai multe ori idealizat sau numai hiperbolizat. Tonalitatea poeziei ei o menține însă, păstrându-și bineînțeles timbrul personal, deocamdată, în preajma primilor douămiiști.

Mihai Mateiu scrie într-adevăr minimalist, fără să se irosească în cuvinte sau în cine știe ce ramificații narative. De altfel, subiectul unuia dintre cele două texte incluse în antologie este scrierea unui scenariu. Personajele beneficiază de exact atâtea trăsături psihologice de câte au nevoie pentru a deveni funcționale, în timp ce intriga este pur și simplu contrasă în brusca răsturnare de perspectivă din încheiere (în ambele piese), când camera se întoarce brusc spre regizor, până în acest punct invizibil (expresia de uimire din *Ixi,* râsul relaxat din *film*). Deși își mânuiește bine efectele, Mihai Mateiu nu pare însă, deocamdată, foarte hotărât în ce direcție să-și dirijeze până la urmă textele.

Dumitru Bădița cercetează conștiincios realitatea, cu scopul bine precizat de a o exploata poetic (un poem chiar este despre pastelul care "nu se leagă"). Un „nu se întâmplă nimic" este decorat cu minuscule intarsii fabuloase, în care autorul injectează însă parcă în exces culoare, sau altfel spus intenții prea evident subversive sau auto/ironii mordante: "la 20 de ani de timișoara/ e satul săvârșin, în centru castelul familiei de hohenzollern/ în apropiere o tabără de poezie/ ca să scriu câteva texte/ organizatorii mi-au pus într-o cușcă/ noaptea mistreții cu o cheiță atârnându-se de grumaz/ își freacă spinarea de barele metalice."

Dacă vocea din primul text al Valentinei Chiriță pare a fi cea a unui personaj semiretard, care-și ordonează lumea după sarcini absurde și decizii fără niciun fel de semnificație practică, celelalte două sunt polifonice, mizând în principal pe efectul de conectivitate, care induce la final o stare cumva dincolo de pura surescitare inițială. Inserțiile absurde („un copil a scuipat un câine"), apariția uneori a unor scurte secvențe drăgălașe, lovesc în acest context din plin, și neașteptat, în zgomotul din jur, cu căldură umană: „când îi aranjez fermoarul/ îi simt mirosul/ ca o mare presimțire,/ dragostea îmi taie picioarele". Trebuie spus că textul ei *Minimal,* care dă și titlul antologiei, este construit pe aceeași vervă a discursului, la care am făcut referire mai sus, ceea ce face ca titlul să nu i se potrivească, așa cum nu se potrivește, dintre cei incluși în antologie, decât lui Mihai Mateiu.

Textele lui Bogdan Lipcanu sunt despre cuvinte și propoziții, deopotrivă spirituale și spațiale, țesături de absurd și livresc. Totuși, chiar dacă un pas a fost deja făcut, deocamdată timid, dincolo de o simplă reluare a hipertextului, prin crearea micilor spații, care nu mai reprezintă fragmente din hărți borgesiene, ci sugestii, iluzorii, de depășire a bidimensionalității, convertirea pur și simplu a hipertextului în hipermedia (acea *remediere* a mediilor tradiționale, uzate, precum fotografia sau cinematograful) nu are cum echivala cu identificarea unui nou spațiu conceptual, pe care autorul pare să-l caute, fiind necesar ca acest spațiu să însemne mult mai mult decât simpla deconstruire a „pădurilor narative": "Dacă iau o radieră, scriu „pădure" și șterg, ai o pădure ștearsă. Ai văzut că acolo a fost o pădure și o mai vezi ca prin ceață".

Florin Partene este singurul care încă mai uzitează de marile teme moderniste, în acest caz iubirea, parcă fără să opună cine știe ce rezistență, textul îmbolnăvindu-se astfel, atunci când nu e distrus de unele abcese de obscenitate, cărora eu personal nu le găsesc rostul, de melancolie: „ca orice boală fără bandaje/ mersul pe clape de la o zi la alta/ îndârjirea de a-ți păsa/ și nepăsarea ce fluieră pe stradă după tine".

Naratorul care pune în mișcare textele lui Stelian Müller fetișizează cuvântul "cap": „când începeam și eu să mă împiedic în propriul cap ca într-o bordură" sau „eu stăteam ascuns la mine-n cap prin tot felul de zdrențe" sau „Ana a început să-și facă de cap la mine-n cap ca un răufăcător pe o stradă prost luminată" etc. Universul care se naște din acest "cap", este volatil, ondulat, pe un fundal lichid de Dali patinând personaje ușoare și contorsionate à la Chagall. Autorul nu se ferește nici de metafore, care își pierd iată, încet dar sigur, calitatea de tabu: "mănânc un măr cu gust de pară, cocoțat în pat, într-o dimineață ca o floare adâncă", așa cum și-au pierdut această calitate, în ultimii ani, și comentariile metadiscursive, de care nici Stelian Müller nu se ferește deloc.

Micile poeme în proză, ordonate după rime interioare, înțesate cu trimiteri livrești sau fanteziste, pe care le semnează Radu Vancu, sunt trucate după "creierașul de bebeînger": „Sebastian în vis e ca un parc de distracții dintr-o cărniță gânguritoare. Dintr-o noapte în parcul acesta, te trezești înfășurat în sudoare ca-ntr-o vată de zahăr. Lipicioasă. Topitoare". Cu toate că pe blogul său, poetul dă acestui ciclu titlul *Sebastian în vis,* după *Sebastian im Traum* al lui Trakl, este evident că poezia lui Radu Vancu s-a deplasat acum la polul opus față de influențele neoexpresioniste, chiar și din cel mai recent volum al său (*Monstrul fericit,* editura Cartier, 2009), apropiindu-se în schimb foarte mult de poetica lui Mircea Cărtărescu. Iar dacă îl asociem aici și pe Vasile Leac care, chiar dacă se lasă și el atras în ultimele texte, cu succes deplin, de ambivalența mediilor virtuale, își păstrează volubilitatea (*atenuată,* ceea ce în acest caz este totuna cu *potențată,* de o sensibilitate cu adevărat autentică) pe care a avut-o, încă începând cu *seymour* (2006), în comun cu autorii optzeciști din segmentul ludic, în special cu Romulus Bucur.

În concluzie, se pare că a venit în sfârșit timpul poeticii centrale a optzecismului (Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Florin Iaru, Romulus Bucur etc. și am putea continua cu aripa nouăzecistă) să injecteze energie pozitivă în venele poeziei douămiiste, după ce neoexpresioniștii au ocupat mulți ani cele mai bune locuri. Deși este adevărat că elemente ale poeticii lui Mircea Cărtărescu sau Romulus Bucur se regăsesc destule și la baza poeticilor lui Marius Ianuș sau Dan Sociu, aceștii autori erau, la modul vizibil, mult mai preocupați să le nege. Atunci diferența (mereu capricioasă), între cele două generații, era dată de căutarea angoasată a unei umanități veridice, care să înlocuiască detașarea prin livresc și joc a optzeciștilor, în timp ce astăzi această diferență este dată de trecerea de la un nihilism asumat de generația precedentă, în consonanță cu valorile societății democratice, adică de la postmodernitate, la deocamdată numai contemplarea (din chiar centrul intersecției aglomerate a discursurilor) a unei societăți postumane, care da, are toate șansele să fie una minimal(ist)ă.

■

4 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Amintiri istorice

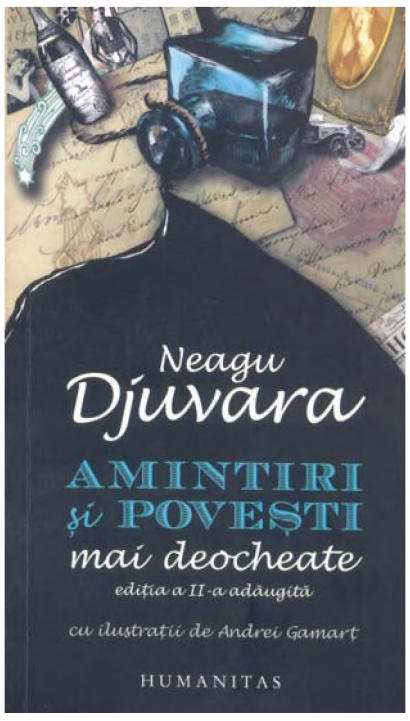
Mihail Vakulovski

Neagu Djuvara
Amintiri şi poveşti mai deocheate
Bucureşti, Editura Humanitas, 2009

Neagu Djuvara este unul din puţinii oameni care se confundă cu istoria României, cu istoria în general. Fiind istoric hedonist, cărţile sale sînt şi vor fi utile şi populare pentru generaţii şi generaţii de românaşi (şi nu numai), Neagu Djuvara ştiind să combine perfect frumosul cu adevărul, plăcutul cu necesarul, istoria cu literatura...

Cea mai recentă carte publicată de Neagu Djuvara este un volum care ar fi trebuit să apară... după moartea autorului, cum aflăm şi din nota editurii, dar şi de la autor, cartea fiind lansată la tîrgul de carte Gaudeamus. *Amintiri şi poveşti mai deocheate* este o carte deosebită, frumos ilustrată de Andrei Gamarţ, o carte care se citeşte cu multă plăcere, de aceea ai impresia că se termină cam brusc şi mult prea repede (sperăm să apară repede şi ediţia a III-a (şi tot aşa) – de fiecare dată „adăugită"!).

Amintiri şi poveşti mai deocheate are cinci povestiri (primele patru au fost scrise pentru revista *Flai cu boi*): *La Mamaia sat în 1922, Cum m-a învăţat şcoala franceză să scriu mai bine româneşte, O figură a Bucureştiului interbelic: Popovici-galoş, diplomat de carieră, Căsătorii între ardeleni şi boieroaice regătene şi viceversa* şi *Vacanţe de adolescenţă pe la mătuşi*. Naraţiunea începe în copilărie, cînd mamă-sa, avînd puţini bani, îi duce, pe naratorul homodiegetic Neagu, de 6 ani, şi pe frateso, la Mamaia-sat, unde întîlnesc două surori, Mia şi Elena. Se opresc la o familie cu tată turc, mamă nemţoaică, iar copilul e român get-beget, glumeşte scriitorul. Cu Elena, de 4 ani, se trezeşte o dată între două dune: „Mă apropii de ea... o sărut pe obraji... şi, întinzînd-o pe burtă, mă culc pe ea încercînd să-mi strecor instrumentul între buci, cînd apare maică-sa. Aia mică îi zice arătîndu-şi dosul cu deştul: - Neagu a vlut să-mi pună lobinetul lui aici!". Despre Elena a scris apoi foarte frumos Alexandru Paleologu, care „a lăsat prea străveziu să se înţeleagă că prietenia lor a mers – să-i zicem în vechea limbă popească – pînă la *spurcata împreunare*". Mia, de care Neagu s-a „îndrăgostit nebuneşte", a avut o soartă nefericită, care transformă povestirea nostalgic-umoristică în una tragică, pentru că: „N-am cunoscut o altă fiinţă lovită atît de stăruitor şi nemilos de soartă". Cum s-a întîmplat asta... scrie-n carte, citiţi... A doua povestire e despre studiile în Franţa şi despre profii de acolo, un text parcă povestit... Cînd citesc cărţile lui Neagu Djuvara parcă-l aud pe domnul Djuvara, pentru că-n studenţie a fost la Chişinău de cîteva ori şi n-am lipsit la nicio lecţie de-a domniei sale, ba chiar l-am adus şi pe frate-meu, pe atunci încă elev în alt capăt al ţării, astfel încît vocea sa mi-a rămas în memorie, literele sale transformîndu-se în voce la lectură... În *O figură a Bucureştiului interbelic: Popovici-galoş, diplomat de carieră*, povestind despre un vajnic personaj interbelic, Neagu Djuvara îşi aminteşte de luna de miere, dar „faptele" personajului sînt prea deocheate ca să nu iasă, totuşi, în faţă: „Deschide uşa - şi ce vede? Popovici îşi făcea nevoia mare pe ţucal, în pat, cu paltonul pe el, pălăria pe cap şi o umbrelă mare neagră deschisă spre uşă, că, de, cum se zice mai la periferie, *Cînd e uşile dăşchise, trage curent*"... *Căsătorii între ardeleni şi boieroaice regătene şi viceversa* e un fel de anti-Miorița a poporului român, cînd după Marea Unire fiecare s-a unit cu fiecare, ardelenii cu moldovenii şi regăţenii ş.a.m.d. Detalii picante şi amintiri biografice, care se trag chiar din istoria României, de la Unire, interbelic la lagărele comuniste pînă în prezent şi chiar viitor, aventuri, ca şi-n ultima povestire, cartea terminîndu-se brusc, cu o ratare...



Poveştile lui Neagu Djuvara au de toate, şi umor (şi lingvistic, şi existenţial), şi erotism (inocent, dar şi periculos, care face să-ţi pierzi neamul...), şi aventură (ehehehei!), şi început, şi sfîrşit, şi învăţăminte, toate aurite de un stil & limbaj fain, atrăgător. Neagu Djuvara în *Amintiri şi poveşti mai deocheate* este un fel de Ion Neculce în *O samă de cuvinte...* doar că un Neculce contemporan cu noi, cu părinţii, bunicii, străbunicii, dar şi cu copiii şi nepoţii noştri. Un scriitor despre care am multe amintiri - nu deocheate, dar foarte frumoase -, un om cu care trebuie să ne mîndrim şi pe care trebuie să-l preţuim făţiş, cu dragoste şi respect. ■

O monografie document

Traian Vedinaş

Adrian Ţion, Vasile Lechinţan
Finişel. Un sat românesc din Ardeal
Cluj-Napoca, Editura Tribuna, 2009

În anii vechiului regim satul românesc a fost privat de cercetări monografice. Etnologii şi etnografii au avut privilegiul să tezaurizeze producţii folclorice, literare, muzicale şi coregrafice ce şi-au găsit şi expresivitate academică în anumite colecţii editoriale, dar şi în sinteze locale, gospodărite cu zgârcenie de fostele „centre de îndrumare a creaţiei populare", unde în cazul Clujului şi-au făcut simţită prezenţa, cu lucrări specifice etnomuzicologii: Ioan R. Nicola, Traian Mârza, Virgil Medan, Zamfir Dejeu, cu toţii oameni de teren în cercetarea culturii ţărăneşti.

Tot rezultatul unor cercetări de teren îl reprezintă şi apariţia recentă *Sărbători şi obiceiuri*, organizată pe regiuni istorice şi publicată de Institutul de etnografie şi folclor „Constantin Brăiloiu" al Academiei Române. Ceva lipseşte însă dintre coperţile acestei cărţi, şi anume satul românesc în întruchiparea lui vie, geografică şi spirituală, iar faptul se datorează unei lipse de interes a autorilor faţă de sumedenia de monografii săteşti, care şi-ar fi putut găsi locul, cel puţin, în bibliografia menţionatei sinteze, întrucât aşa cum satele sunt unicate şi monografiile lor au aceeaşi dimensiune. Adevărul acesta ni-l oferă lucrarea *Finişel. Un sat românesc din Ardeal*, elaborată cu sârguinţă şi pasiune de scriitorul Adrian Ţion şi istoricul Vasile Lechinţan, acesta din urmă cu o experienţă bogată în elaborarea de monografii săteşti în calitate de autor sau coautor.

Contribuţia istoricului la monografia satului Finişel se rezumă la capitolele „Schiţă istorică" şi „Dezvoltarea localităţii", greul discursului fiind susţinut de Adrian Ţion, care a avut grijă să introducă în viziunea monografică atât un orizont artistic, cât şi unul documentar amândouă cu valoare perenă.

Capitolele elaborate de Adrian Ţion din *Finişel. Un sat românesc din Ardeal* se numesc „Podul la temelia unor toponime", „Denominaţii, toponime", „Biserica", „Şcoala", „Oamenii satului", „Populaţia", „Datini, obiceiuri, folclor", „Familia şi gospodăria ţărănească".

Sub aspect axiologic, şi de ce nu, academic două dintre capitole, cel referitor la toponimie şi cel cu datini şi obiceiuri, se detaşează cu multă evidenţă, dând monografiei calitatea de document.

Toponimele din care reproducem câteva – „Tarţa, Sub Moină, Hotar, Dăncioaia, Dealul Câinelui, Moină, Obârşe, Dealul Cetăţelii, Cetăţele, Gulea Arsî, Sub Chiceră, Groapa Câinelui, Bucium, Dealul Viilor, Lab, Ciutărie - fânaţe, Pripor - fânaţe, Calea Vlahii, Ghergheleia, Terpea, Valea Bradului, Curmătura Roşie, Plopiş, Vârtop, Zăpode, Groapa lui Cocoş, Tarniţă, Căitaru, Ouaş, Pârâul Ouaşului, Ursoi, La Hotară, Horlişte, Ştiubei, Dâmbul Piticului, Coasta Ierii, Pe Poiană, Cioroi, Între Pâraie, Rodină, Zăpodea Vesî" – comunică o forţă a locului, una deopotrivă existenţială şi metaforică, amândouă completate sublim de colinzile reproduse, din care reţinem dimensiunea arhaică a rostirii: exprimate prin „u" final şi forme de infinitiv lung: „luare", „dare": „Ne rugăm, se roagă/ Negrici vânătorii,/ Hoailer Doamne,/ La dragi domni din ceruri./ Pe ei să-i sloboadă/ Prin păduri de-ai sale,/ Hoailer Doamne,/ Că ei şi-or dublice/ Fiară multă, multă,/ Multă şi măruntă,/ Hoailer Doamne,/ La mijloc de fiară/ Cerbu-i stărpioru/ Jur-prejur de ielu,/ Hoailer Doamne,/ De l-am putea prinde,/ Hoailer Doamne./ Din genunţi de-ai sale/ Cuţite-am luare./ Cuţite-argintite/ Hoailer Doamne/ De dat cui le-am dare,/ De dat la mai mare/ Cestui fiice gazdă mare,/ Hoailer Doamne,/ Deşi le-ar tânere/ Vara-n sărbătoare/ Iarna-n şezătoare/ Hoailer Doamne./ Cerbu-i stărpioru/ De l-am putea prinde,/ Din şeluţ de-ai sale".

Două direcţii de cercetare sunt prezente aici, cea în care geografia locală face istorie prin numele locurilor, iar creaţia folclorică strânsă de Adrian Ţion ne îndeamnă nu numai să corectăm anumite sinteze etnologice elaborate, ci ne convinge că istoria culturii ţărăneşti se rescrie cu fiecare monografie a unui sat, evident dintre cele care tezaurizează creaţia folclorică, precum cea a satului Finişel. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Retrospectivă estetică

Mircea Muthu

În prelungita tranziție postdecembristă, când și „esteticul a fost aproape anatemizat și împins în umbră ca o cenușăreasă" o cercetare sistematică, gândită în două tomuri, despre estetica românească vede, oarecum surprinzător, lumina tiparului. Primul volum din *Istoria esteticii românești* (Editura Academiei, 2008), semnat de venerabilul specialist în materie, Grigore Smeu, nu numai că este o pledoarie articulată pentru disciplina inaugurată de Baumgarten dar ea umple un gol în cultura (nu doar) literară românească. Încercări sumative au fost, firește, segmentate totuși atât temporal cât și tematic: Al. Dima, cu *Gândirea românească în estetică. Aspecte contemporane* (1943), pe care am reeditat-o la Dacia în 2003; Grigore Smeu, *Sensuri ale Frumosului în estetica românească* (1969); Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în cultura românească - sec. XVI - XIX* (1972); Titu Popescu, *Specificul național în doctrinele estetice românești* (1977); Ion Ianoși, *Schiță istorică a dezvoltării estetice românești,* (1982); Al. Husar, *Tradiții naționale în estetica și filosofia artei* (2001) - toate acestea fiind anticipate de *Contribuția românească în estetică* (1933) a lui Tudor Vianu, publicată inițial în germană. Or, *Istoria* de față și căreia autorului îi repugnă s-o declare „critică", fiindcă ar fi fost un semn de „emfatică sofisticare" deține - după cum suntem avertizați - avantajul unei cuprinderi globale, sintetizatoare dar numai după câteva disocieri metodologice și, implicit, terminologice.

Dacă în antichitatea elină f r u m o s u l și a r t a au evoluat ca entități separate, meditația europeană ulterioară se caracterizează printr-o „pendulare dilematică, roasă de incertitudini, între căutarea sinelui diferențial al unor ipostaze fundamentale ale esteticului și contopirea respectivelor ipostaze ca altceva, de dincolo de ele", schițată abia de către Baumgarten. E vorba, mai exact, de confundarea și astăzi a *istoriei esteticii* (ca „disciplină a încărcăturilor prioritar și explicit teoretice") cu *istoria esteticului* (ca *summa* „fenomenalităților concret - individualizante ale esteticului"). Tentativa de a metamorfoza istoria esteticii, eminamente conceptuală, în istoria fenomenalităților concrete, particularizatoare a condus, pe de o parte, la diminuarea încrederii în universalismul esteticii ca disciplină și, corelativ, în „palpitația metafizicii", cu ajutorul căreia un Kant a descoperit totuși principii emblematice precum antinomia judecății și a gustului estetic sau trăsăturile plăcerii estetice. Dacă în estetica românească, atâta câtă este, nu se pot contesta relațiile dintre praxisul artistic și teoretizările categoriale, „în centrul atenției noastre - ne atenționează autorul - vor rămâne ipostazele teoreticului, propriile lui reverberații", în deplin acord cu opinia despre „istoria ideală a gândirii estetice", formulată de Guido Morpurgo - Tagliabue în *Estetica contemporană* (1960). Astfel, în medievalitatea românească, la Dosoftei găsim doar „un estetic *deposedat* de sinele *propriu,* în numele intratabilei smerenii religioase" iar *Divanul* cantemirian introduce frumosul în circuitul cunoașterii *„nu pentru el însuși,* adică nu pentru o specificitate *autonomă,* intrinsecă, ci prin asocierea cu altceva de dincolo de el: cu înțelepciunea, fapta bună etc., similar eforturilor din dialogurile platoniciene ce au sondat frumosul din diferite unghiuri spre a-i surprinde specificitatea". Asta, în pofida capacității lui Cantemir de a se mișca dezinvolt în universul abstracțiilor filosofice elaborate de antichitatea greacă care au aluvionat din plin, în schimb, meditația estetică occidentală, așa cum a demonstrat-o Umberto Eco în *Arta e belleza nell'estetica medievale* (1987). Capitolul consacrat *Elementelor de estetică medievală* are meritul de a coagula reflexele esteticului pe grila celor trei paliere - ipostazele clasicității antice, haloul spiritului religios și întrupările arhitecturale, sculpturale ș.a. însumând acel *altceva* decât „propria natură a esteticului". Miron Costin, Antim Ivireanu, Stolnicul Cantacuzino, Milescu Spătaru și Dimitrie Cantemir se întâlnesc într-un conclav sui-generis ilustrând și barocul în gramatica răsăriteană. Ultimul dintre ei, anticipând radicalitatea rațională a iluminismului, constituie fără-ndoială o turnantă și în istoria ideilor estetice dacă ar fi să încercuim doar dihotomia *frumos - urât* sau apariția conceptelor de *fantezie* și *imagine* dar și, în epoca romantică, a *sublimului* și a *geniului.* Radiografierea succintă a lui Samuil Micu, I. Heliade-Rădulescu, Bolliac sau Andrei Mureșanu certifică aserțiunea despre înlocuirea generalităților „pe orizontală" cu abordările „pe verticală", vizându-se nuanțarea unor specificități estetice. Odată cu Samuil Micu, pentru care „simțirea dacă să prinde cu simțirile să cheamă frumusețâ", teza lui Baumgarten e tradusă într-o terminologie astăzi deficitară, frumosul plasându-se totuși „pe un teren *adecvat* al apropierii umane de structurile ei cognitive".

La aproape un secol după esteticianul german cei doi termeni - *estetică* și *estetic* - apar și în cultura noastră, mai cu seamă după introducerea esteticii ca disciplină în învățământul superior, începând cu anul 1837, la clasa de filosofie. În volumul *Studii de estetică românească* (2005) am schițat doar în câteva pagini precursoratul esteticii noastre moderne, restituit acum în numeroase pagini de analiză efectivă. Iată, în veacul de emergență romantică înregistrăm conștientizarea și constituirea esteticii ca disciplină sistematică și, în acest cadru temporal, Grigore Smeu circumscrie patru constituenți ce au vertebrat acest dublu proces, anume utilizarea ideilor estetice din perspectiva misiunii sociale a artei, introducerea esteticii în învățământul superior și secundar, crticismul cultural de sorginte maioresciană și apariția primelor lucrări sistematice, menite să argumenteze la modul categorial principalele probleme de estetică. Partea a patra, cea mai extinsă din lucrare, tratează, nuanțat și convingător, începuturile procesului de autonomizare a esteticii cu specificarea - firească - a influențelor kantiene, hegeliene, a psihologiei experimentale fechneriene și a determinismului francez. Se reface astfel drumul de la *estetică* la *critică literară* din scrierile lui Radu Ionescu, se analizează cursul de *Estetică* al lui Simion Bărnuțiu - primul exemplu de proliferare, la noi, a ipostazelor Frumosului; de asemenea, autorul surprinde cu acuitate concepția „de jos în sus asupra Frumosului" în teza doctorală, redactată în germană, a lui C-tin Dimitrescu-Iași, impulsionat de experimentalismul promovat, în epocă, de Fechner. Nu este uitată estetica pozitivistă semnată de Constantin Leonardescu, capabil deja să folosească concepte interdisciplinare și nici Ioan Pop Florantin cu o estetică matematică *in statu nascendi,* fundamentată pe celebra *secțiune de aur,* anticipându-i cu aproape un secol pe Matila Ghyka și Pius Servien Coculescu. De o amplă tratare se bucură desigur Titu Maiorescu, sintetizat în formula „critică intensivă cu apel la estetică". Capitolul acesta e concludent pentru demersul restitutiv al istoricului care limpezește, aș spune definitiv, chestiunea autonomismului estetic (și pe care Maiorescu n-a formulat-o niciodată explicit!), dar numai după ce, în prealabil, ordonează tipurile de explicații date problemei, ce probează respectul intelectual față de exegeza modernă și contemporană. La fel procedează când explică în ce constă „elementaritatea ideilor estetice" la mentorul *Junimii,* precum și ideea „specificității estetice în artă", care se lasă doar bănuită în mult comentatul enunț enigmatic din *Critice,* anume că „ideea sau obiectul exprimat prin poezie e întotdeauna un simțământ sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică". Istoricul rezumă mai întîi cele patru tipuri de comentarii apărute de-a lungul veacului trecut și apoi face o lectură, sub lupă, a enunțului de mai sus, încheiată cu concluzia că „Maiorescu a invocat *ideea* nu în sensul său propriu, ci în acela de *obiect* al artei". Nu altfel procedează analizând polemica Dobrogeanu-Gherea - Maiorescu, unde subliniază diferențele specifice și, deloc paradoxal astăzi, complementaritatea de atitudine a celor doi corifei care au polarizat, în secolul XX, valorizarea critică a literaturii: „Dacă Maiorescu a fundamentat *estetic* critica literară, Gherea a pus, mai cu seamă, bazele ei *metodologic-științifice*" din unghi sociologic, am adăuga noi. Și aceste pagini sunt de neocolit pentru cel interesat de mișcarea ideilor nu numai estetice din veacul al XIX-lea, re-gramaticalizate în secolul următor și care vor face obiectul celui de-al doilea tom, imprimat în 2009, din *Istoria esteticii românești.*

Exegetul nu putea să-și centreze retrospectiva pe cele patru direcții fundamentale care au traversat secolul al XX-lea, respectiv estetica *fenomenologică, sociologică, matematică și avangardistă* și asta deoarece meridianul românesc, aflat în siajul unor influențe multiple, nu s-a remarcat decât rareori în elaborări sistemice (Tudor Vianu, Liviu Rusu, Al. Dima). Vorbim mai degrabă de subordonarea esteticii de către metafizică (Lucian Blaga), de către „biologia de un gen special"(Eugeniu Speranția) sau de mistica ortodoxă (Nichifor Crainic). Se păstrează în schimb linia generală a unei dorite concilieri dintre perspective diferite, așa cum o atestă cele două secțiuni din *Estetica* lui Tudor Vianu. De aici structura de *puzzle* a volumului secund, așezat sub semnul pluralismului conceptual, unde coabitează ipostazele axiologice (de la Vianu la Petru Comarnescu), cele aplicate prioritar la imaginarul literar (integralismul lui Mihail Dragomirescu, mutația valorilor estetice la Eugen Lovinescu) sau potențialitățile estetice ale limbajului în cursurile lui Ovid Densusianu. Tot aici întâlnim și necesarele schițe despre esteticile particulare (muzică, teatru, cinematografie, arhitectură). Un capitol distinct circumscrie etapa tranziției din estetica românească (1945-1948), ce prefațează perioada proletcultistă, urmată de „regăsirile de sine ale esteticii și ale esteticului", totul încheindu-se cu inventarierea pozițiilor

6

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

„negativante" din tranziția contemporană, postdecembristă. E, cum se vede, o panoramă cuprinzătoare, cu structură de panopticum, ordonată totuşi de permanența celor trei perechi de atitudini opozitiv-complementare: recuzarea – şi în modernitatea românească – a esteticii ca disciplină şi apelul *de facto* la conceptele şi categoriile Esteticii; diferențierea, până la desprinderea totală (e cazul lui G.Călinescu), a *esteticii* în raport cu *esteticul* (aici ar fi de amintit şi termenul de *esteticitate* propus de către esteticianul fenomenolog Antonio Banfi, ca „modalitate esențială potrivit căreia experiența estetică se constituie şi se desfăşoară"); coabitarea celor două sensuri opuse ale meditației estetice, de „sus în jos" şi de „jos în sus". Filtrul critic al istoricului de astă dată reține pledoariile pentru valorile clasicizante (de pildă, amintitul Comarnescu), le acordă cîte o nişă meritorie altora (un Victor Iancu, de şcoală germană şi fenomenolog în substanțialele studii despre valoare, este doar amintit) sau amendează prolixitatea unor pagini semnate de meta-teoreticianul Ştefan I. Nenițescu sau Radu I. Paul. Dacă există omisiuni (spre exemplu D. Caracostea cu *Expresivitatea limbii române*, 1942), dacă, apoi, este insuficient tratată estetica matematică românească (triada Pius Servien Coculescu – Matila Ghyka – Solomon Marcus) ori se spun puține lucruri despre estetica avangardismului românesc, se face dreptate în schimb lui Mircea Florian, Felix Aderca, maiorescianului Paul Zarifopol ş.a.

Desigur că apelul la restituirile din ultimele decenii ar fi modificat probabil ponderea unor comentarii sumative. Mă refer, de pildă, la sinteza lui Eugeniu Speranția, *Contemplație şi creație estetică*, pe care l-am descoperit şi publicat în 1997, cu adnotările de rigoare; de asemenea, textul de pionierat despre estetica lecturii semnat de tânărul Radu Stanca în 1943 (*Problema cititului*, 1997), polemica urbană dintre Al. Dima şi Liviu Rusu în chestiunea asimilării metodei fenomenologice, publicată în *Revista de Filosofie* (1943), de unde am extras-o şi am imprimat-o la addenda panoramei lui Al. Dima (*Gândirea românească în estetică*, 2003) sau, ca să mai dau un exemplu, cercetarea despre estetica lui Zarifopol (implicând disputele acestuia cu Mihai Ralea şi Garabet Ibrăileanu) din volumul *Paul Zarifopol între fragment şi construcție* (1982). Dincolo însă de atari adăugiri cu valoare de sugestie interpretările esteticianului au meritul de a fixa, de multe ori relațional, concepte operatorii. Iată, „conceptul de *arealitate* – în ce priveşte idealitatea artei – avansat de Vianu – se „înrudeşte" cu cel de *derealizare* propus de Nicolai Hartmann şi cu cel de *irealitate* din *Teoria estetică* a lui Adorno". Înrudirea considerațiilor aceluiaşi Vianu (care se bucură de una dintre cele mai consistente interpretări) despre conceptul de *valoare* cu opiniile fenomenologului Roman Ingarden este formulată percutant prin enunțarea, succintă, a celor trei ipostaze care îi apropie, respectiv acompanierea valorilor estetice de către alte valori, calitatea lor de „scopuri absolute, ele nefiind mijloace pentru alte scopuri" şi, pe cale de consecință, neintegrabilitatea acestora. Pe aceeaşi linie, restitutivă dar şi prospectivă, situăm comentariile excelente despre procesul creativității, teoretizat de către Liviu Rusu – un exemplu concludent de estetică „de jos în sus" – lucrarea acestuia, *Estetica poeziei lirice* fiind comparată cu *Structura liricii moderne*, scrisă de Hugo Friedrich câteva decenii mai târziu. La polul opus lovinesciana *Mutație a valorilor estetice* „este precumpănitor o estetică a receptării" (în siajul rezonanței europene a lui Theodor Lipps) dar opusă unghiului, iarăşi prioritar, al creației de astă dată din *Istoria literaturii contemporane*. Analiza surprinde, adesea la nuanță, contradicțiile (nu numai) ale lui Lovinescu (aceea, de pildă, dintre antidoctrinarul estetic şi caracterul, doctrinar totuşi, al sincronismului circumscris de un întreg evantai de determinări. A s o c i e r i l e, c o n t r a d i c ț i i l e – deduse ori manifeste – se completează cu fine d e l i m i t ă r i. Astfel, specificării că între *estetism* şi *autonomism* nu există diferențe conținutistice, doar metodologice, îi urmează concluzia că „estetismul este mai ales un exces în planul *practicii* artistice, pe când autonomismul este un gen de estetism *teoretic*", aparținând unor comentatori tentați „să interpreteze ipostazele estetice ale operei de artă în direcția unei izolări excesive, opacizantă". Întâlnim, în sfârşit, r e l i e f u l, scoaterea în prim-plan a performanțelor dorite sau realizate. Se subliniază astfel încercarea obstinată, eroică la momentul respectiv, a lui Mihail Dragomirescu, de „emancipare metafizică a Esteticii pe verticala unei idealități spațiale a operei de artă". Sau explicația, dată de către Blaga, a termenului Kitsch „ca un caz particular al abaterilor de la *legea nontransponibilității*". Asocierile şi disocierile între *estetică, teorie* şi *critică literară* dintr-un capitol de final sublimează o îndelungată experiență în materie de estetică: „critica literară se încarcă mai abundent de concepte teoretice, de abstracții, iar estetica, la rândul ei, îşi repliază din mers o parte din instrumentele şi modalitățile de argumentare, devenind sensibilă la deschiderea unor concepte mobile, percutante, impuse mai cu seamă de teoria şi critica literară modernă".

Lectura acestei sinteze ne conduce la concretizarea câtorva observații concluzive de ordin metodologic şi conținutistic. E, mai întâi, soliditatea discursului analitic, echilibrat cu materialul probator alcătuit din citate reproduse uneori *in extenso*; este apoi plasarea în contextul esteticii europene pe liniamentul criteriului diacronic, intrinsec unei cercetări de recuperare. Circumscrierea, menținută pe parcurs, a conceptualizărilor constitutive *istoriei esteticii*, extragerea semnelor de modernitate din meditația estetică românească diseminată sau cu un caracter sistemic, urmărirea – din perioada de pionierat – a procesului, lent, de autonomizare a esteticii de „sus în jos" sau în sens invers, „de jos în sus", explicitarea, în consecință, a unei specifice coabitări a *esteticii* cu *critica culturală*, atenția focalizată pe marginalizarea esteticii în primele două decenii din secolul trecut când, odată cu presiunea determinismului gherist asociată cu sămănătorismul epocii „autonomia artei se heteronomizează" (apud Theodor Adorno) – toate aceste elemente se articulează într-un tablou şi coerent şi convingător al esteticii româneşti deplin maturizată în epoca interbelică şi contemporană cu accentul pus pe „proeminența rațional-teoretizantă" a disciplinei. Cartea semnată de esteticianul octogenar, care nu uită să-şi mărturisească ataşamentul dar şi amărăciunea pentru profesiunea, ingrată la noi, de cercetător ştiințific, ne oferă o veritabilă lecție de estetică, stenică până la urmă chiar şi în condițiile lumii de azi, pândită de semianalfabetism cultural: „Prin propria-i natură, ca disciplină eminamente teoretică, estetica poate să-şi mențină – cu orcât dramatism, cu oricâte eşuări mai mult sau mai puțin conjuncturale – verticalitatea, dacă nu-şi propune să elimine în chip radical, din propria incintă, palpitația metafizică". ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

O carte în dezbatere

Singurătatea lui Adrian Marino (1)

Ion Vlad

Viața unui om singur (Polirom, 2010) refuză categoric formula consacrată a memoriilor sau a jurnalului; antisentimental, antipatetic şi, bineînțeles, cenzurat – crede Marino – de luciditate şi de discreție, avînd să respingă tentativele de a relata situații şi evenimente, e în fapt o încercare neinspirată de a legitima atitudini, opțiuni şi un anume mod de a reface un destin; tragic, în esența sa, eşuat şi nu arareori decepționînd cititorul familiarizat cu cercetările teoreticianului şi ale constructorului de concepte şi de sinteze.

Mînat parcă de un demon al sancționării celuilalt sau a celorlalți, Adrian Marino îl prețuieşte (caz rar şi aproape inimaginabil) pe I. Negoițescu, dar îi întinde un vîrf de spadă („narcisismul sexual exhibiționist"), aşa cum o va face în diverse ocazii, anulînd prețuirea imediată a unor intelectuali prin nefericite şi neinspirate săgeți expediate stîngaci şi cu efecte îndoielnice... Justificările *pro domo* sunt covîrşitoare ca număr, iar „discreția" despre care vorbeşte autorul acestei dureroase cărți este doar o chestiune de retorică instalată în întreaga carte, în pofida faptului că îl invocă pe Baltasar Gracián y Morales. „Antimemoriile" lui Marino sunt – o spune el însuşi – un mod de eliberare de *„obsedante memorii afective"* (s.n., p.16). Adrian Marino conjugă, confirmînd, atitudinea proiectată la începutul cărții, „stoicism" şi „criticism", dar şi resemnare şi revoltă. Nu e mai puțin adevărat că îi repugnă dramatismul şi *melodrama autobiografică*, consecvent de altminteri, şi atunci cînd se pronunță asupra inflației memorialistice sau asupra serialului Luciei Hossu Longin; să precizăm: intelectualul ajuns la vîrsta deplinei senectuți are toate temeiurile morale de a se pronunța în deplină şi gravă cunoştință de cauză! Anii de închisoare şi deportarea într-un sat din Bărăgan, aşadar cei 16 ani de izolare tragică, acutizează spiritul critic, justițiar chiar, rostind adevărurile eludate de alții din previzibile strategii; Adrian Marino este adversarul ineluctabil al mistificărilor şi al falselor mitizări, reamintind – fără echivoc şi cu indignare – despre pseudo-eroi, supuşi „caznelor" de opt luni sau de 21 de ore...

Dacă, teoretic vorbind, Adrian Marino contrazice retorica memoriilor sau a jurnalelor, formula autobiografiei examinate pertinent de Philippe Lejeune (*Je est un autre*), e momentul să tragem atenția că teoreticianul literar *nu are aptitudini pentru relatarea evenimentelor, e paralizat în fața şansei de a evoca, de a nara şi a reface, în consecință, atmosfera unor decenii, drama individului* închis definitiv în propriile sale gînduri şi, ulterior, în proiecte generoase, din nefericire adesea atinse de aripa indiferenței sau a orgoliului său excesiv, intolerant cu cei din jur. Paginile, numeroase şi adesea redundante ca teme, atitudini, situații sau prezențe umane sunt un discurs prelungit de comentarii, referințe, citate etc. etc.

Pentru psihocritică sau pentru examenul psihanalitic, Adrian Marino este un subiect tentant; mi se pare, însă, că „tehnica" ar fi de la început banală şi comună, urmînd unor precepte uzate, scoase din panoplia lui Freud, atunci cînd încă mai sunt cercetători întîrziați în locuri comune şi banalități psihocritice: mama, detestată; un tată străin tînărului licean sau student; ins mai puțin sociabil, alunecînd spre plăcerea de a observa „tarele" interlocutorilor (prețuirea lui Tudor Vianu nu îl împiedică să diagnosticheze „oratoria academică, placidă"); spirit critic exersat în situații numeroase, chiar dacă o cronică a evenimentelor e absentă, fiind substituită de comenatriul de pe acum acid, intolerant, incisiv prezidat – s-o subliniem – de un spirit democratic manifestat şi mai tîrziu cu o consecvență neaşteptată la o personalitate altminteri oscilantă şi readaptabilă. Astfel, intruziunea bisericii ortodoxe române în politica anilor '35-'40; „specificul național" al lichelismului şi al carierismului (în perioada interbelică); mişcarea legionară şi condamnarea categorică a actelor comise (vezi episodul intervenției brutale a unui grup de legionari, condus de viitorul mare lingvist Eugen Coşeriu, la comemorarea morții lui Nicolae Iorga).

Desigur, Adrian Marino este un om comprehensiv şi, după multe decenii, îl va saluta la Cluj (oraşul atît de detestat de teoreticianul şi constructorul de concepte) pe academicianul Coşeriu... dacă închisorile comuniste au reprezentat pentru acest om „singur" un „adevărat dezastru moral", fiind convins (constatare cu atît mai tragică pentru Adrian Marino) că „plăteam din plin 'prețul' *inocenței mele abstracte* (s.n. I.V.), izolate şi profund livreşti", să recunoaştem de pe acum un fenomen cu totul singular: Adrian Marino n-a fost un militant în accepțiunea consacrată a cuvîntului, ci un om de o mare franchețe, analizînd mai tîrziu, după anii de detenție şi după calvarul satului din Bărăgan, toate caracteristicile perioadei comuniste, îndeosebi din perspectiva unui intelectual, independent de condiția lui socială: spiritul duplicitar, „schizofrenia morală inevitabilă" etc.

Sunt numeroase aspecte reluate uneori obositor de autorul acestei cărți insolite de fapt. Ar fi de subliniat că biografiile unora dintre cei condamnați la ani numeroşi de închisoare n-au dus la izolare sau la manifestări precum cele mărturisite de autorul *Vieții unui om singur*. Am cunoscut o mare personalitate morală şi intelectuală, un mare cărturar şi om: Nicolae Mărgineanu, autorul *Condiției umane*. Cunoscut de profesorii Universității Harvard, de la celebra Princeton, Nicolae Mărgineanu a refăcut legăturile umane, generos şi de o mare superioritate morală, iar cel care formulează aceste file s-a bucurat de „colegialitatea" emoționantă a marelui profesor. Lui Adrian Marino i-au lipsit resursele, probabil dintr-un orgoliu excesiv şi dintr-o megalomanie defel „cenzurată", oferind spectacolul unei prezențe ciudate, paralizate de stîngăcii, de gafe involuntare, infantil în unele manifestări şi consumat pînă la obsesie de ideea succesului, a prezenței sale în lumea ştiințifică europeană şi nu numai... Acea furie a totalității, pomenită de Adrian Marino („Eram autodidactul perfect"); supralicitarea propriilor sale aptitudini au produs adesea ravagii în raporturile sale cu ceilalți.

Debutul său publicistic (în general, publicistica e, pentru acest temeinic om de cultură, o oroare, condamnată şi disprețuită total) are loc în *Jurnalul literar* (1939), revista editată de G. Călinescu la Iaşi, în perioada de „refacere" a marelui om de cultură în învățămîntul universitar. Marino continuă să se autoelogieze (acea furie a totalității pomenite mai sus), proclamînd vocația teoretizantă şi aspirația spre un sistem conceptual urmărit apoi cu perseverență şi cu eforturi constructive: „Aspirațiile mele se îndreptau spre critica de idei şi spre ideologie". De aici, mai tîrziu, sintagma consacrată – „Critica ideilor literare" – şi după cele două tomuri masive consacrate lui Al. Macedonski se înregistrează rezultatele studiilor temeinice, îndelungi, informate, într-un cuvînt, erudite.

Ideea că teritoriul circumscris categoriilor literaturii, doctrinelor şi ideologiei literare (terminologia e prezentă la D. Popovici!) va putea „sparge" blocada europeană, oferindu-i propriile sale cercetări erudite în ore de muncă epuizante. Din păcate, întreprinderea, deşi deschidea unele frontiere, lăsa indiferentă în numeroase cazuri cercetarea şi critica românească; cea străină va tresări pentru un moment dar iluziile vor spori; sentimentul incomunicării şi al lipsei de receptivitate aglomerează insatisfacții, amărăciune şi, mai apoi, înfrîngere; nu şi capitulare însă. De aici, gustul amar şi o anume înclinație spre observații critice, frustrări şi reacții paradoxale. O tot mai pronunțată manie a persecuției se instalează, odată cu reacții greu de acceptat. În singurătatea sa, Adrian Marino adună venin şi devine adesea jignitor sau chiar grobian:

G. Călinescu şi „Istoria" sa; interiorul lipsit de gust al locuinței acestuia; Jean Starobinski e privit cu rezerve; la fel Etiemble sau Mircea Eliade; seminarul de la Geneva al lui Roland Barthes e o „adevărată catastrofă", „plat formalistă", dovedindu-se incapabil să accepte ideea interpretării unui text. Refuzînd literatura, Adrian Marino situează contribuția sa sub semnul sterilității şi al incapacității de a înțelege literatura. Ce rost mai au, în acest caz, conceptele? Sunt multe alte motive pentru a continua comentariul nostru.

■

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Calea de acces

Vasile Gogea

Apariția "autobigrafiei" lui Adrian Marino pare să fi trezit dintr-o relativă somnolență dezbaterea de idei în "viața literară" românească. "Dosare" consistente i-au fost dedicate *Vieții unui om singur* în *Observator cultural, Suplimentul de cultură, Verso* la care se adaugă acum acesta, din *Tribuna*. Desigur, au mai fost luări de atitudine, de toate nuanțele și intensitățile. Cultura română pare să nu rateze șansa unei dezbateri serioase, pînă la urmă, chiar despre ea însăși. Căci, în esența sa, "cartea unui eșec" - cum a fost numită - este nu numai despre "eșecul" unui om care n-a fost "prizonierul" decît al propriei sale libertăți, dar chiar despre eșecul de adîncime al culturii române, condamnată la "reîntemeiere" perpetuă, cantonată în superficialitate ori în "enciclopedism lăutăresc". Cum cultura nu există în afara oamenilor de cultură, se înțelege că multe vanități au fost rănite, provocînd reacții pe măsura actului chirurgical critic la care au fost supuse. Nu le vom face inventarul.

În aceste puține rînduri nu doresc decît să semnalez două "indicatoare" bibliografice - dar în care se obiectivează cu asupra de măsură natura "subiectivității" lui Adrian Marino - pentru a lumina în plus "o cale de acces" spre o înțelegere adecvată a "cadoului" făcut postum culturii noastre de Adrian Marino.

Primul ar fi recitirea, ca o "mis-en-abîme" a propriei biografii a lui Marino, a cărților acestuia despre Macedonski. Vom descoperi o poziționare teribil de asemănătoare a amîndurora în raport cu contemporanii, cu societatea și modernitatea. O analiză comparatistă desfășurată ar lua prea mult spațiu aici. Deocamdată, mă voi mulțumi să observ că "alegerea" lui Alexandru Macedonski ca subiect pentru "revenirea" în orizontul liber și activ al culturii, acum după ce opera lui Adrian Marino s-a încheiat, nu pare întîmplătoare. Mai mult, ea capătă semnificația unei "declarații de intenții"!

Al doilea "indicator" îl găsim în ediția a II-a a cărții *Prezențe românești și realități europene*, care pare să nu aibă alt scop decît acela de a "purta" un alt text, adăugat cu această ocazie: *Mica autobiografie spirituală (fragmente)*. Avem aici "anunțate" toate temele "marii autobiografii": "sinceritate", "subiectiv și obiectiv", "antisentimentalism", "român și european", "protocronism, pancronism, sincronism", "lecția succesului", "prieteni și relații" - altfel spus toate "variabilele" unei "formule personale". Toate "temele" fiind tratate respectînd exigențele "unui jurnal intelectual", acesta n-a generat "gălăgia" ce s-a iscat la apariția "marii autobiografii". Dar se constituie, odată cu apariția acesteia, în structura de rezistență a ei și cele două trebuiesc citite împreună.

Astfel abordat, "accesat", "pașoptismul utopic" al lui Adrian Marino și-ar dezvălui și dimensiunile pragmatice urgente iar "mizantropia" sa monumentală ne-ar ajuta să înțelegem (și să acceptăm) ratarea istorică a culturii române. ■

Raționalismul liberal

Ovidiu Pecican

Exasperat de atâta „aură de ocultism, inițiere, mistagogie", Adrian Marino se autodefinește, la un moment dat, în chip sintetic, dar neașteptat de brutal și autominimalizant: „... sunt un mediocru și plat raționalist, inaccesibil oricărui *misterium tremendum*" (p. 181). Autorul se află la ceasul marilor recapitulări, în pragul despărțirii de iluziile unei vieți. Oricât ar privi în jur, nu mai găsește pretexte pentru a amâna evaluările neconcesive despre lumea lui și chiar despre sine. Și atunci constată că reazemul lui de o viață, predilecția mai mult intuitivă, la început, iar mai pe urmă, tot mai mult, descoperită prin analiza tipului său de reactivitate – critică! -, prin reflecție și lectură, este unul singur: raționalitatea.

Desigur, el vorbește și despre pasiunea pentru liberalism, cu tot ce poate însemna acesta: individualism, inițiativă personală, libertatea cuvântului, afirmarea unicității insului, civism liber exprimat în acțiune, acceptarea diferenței și a celuilalt, toleranță și deschidere. Dar de astă dată este altceva. Liberalismul, chiar și așa, principial, este o opțiune ideologică, pe care Marino, de altfel, o identifică, de la început, cu onestitate, ca atare.

Raționalismul este însă altceva. El țâșnește foarte devreme în micul Adrian, exasperat de o mamă inconsistentă – dezavuată excesiv, s-ar zice, măcar pentru că l-a vizitat odată, când s-a putut, în închisoare, nefiind deci nici pe departe atât de insensibilă cum o socotește fiul – și de slăbiciunea tatălui, exprimat instinctiv, spontan și irascibil, în forme imposibil de autocenzurat, din prima până în ultima clipă. S-ar zice că raționalismul este însuși modul de a fi al copilului, tânărului, maturului și, în fine, bătrânului Marino.

În dorința lui de a articula o memorialistică ideologică în *Viața unui om singur* (Iași, Ed. Polirom, 2010, 528 p.), scribul retrasează originile – mai degrabă obscure și greu de explicat – și începuturile, atâta cât și le poate aminti, ale adeziunilor lui ideologice. Iar printre premise, ca și în calitate de acompaniator al acestora și instrument esențial de exersare a lor, exercițiul rațional, gândirea articulată în conformitate cu regulile de aur ale logicii, silogistica și, mai cu seamă, analiza și sinteza, operațiuni critice complementare, ocupă un loc de aur.

Să o spun cât pot de clar: în cultura română nu avem nicio mărturie de felul acesteia, alcătuită ca pledoarie continuă, consistentă și autentificată prin amintirea lucrului nemijlocit trăit, în favoarea rațiunii. Există o istorie a filosofiei românești și ea conține și figuri de logicieni, de psihologi, de oameni care, prin natura vocației și preocupărilor lor personale, au venit în atingere cu totul nesporadică, ba chiar dimpotrivă, cu tema raționalității. Și, cu toate acestea, niciunul nu a depus mărturie în favoarea importanței cruciale a acestei coordonate axiale a existenței umane, niciunul nu a pledat cu pasiunea și ardoarea lui Adrian Marino în sprijinul necesității de a dovedi prin exemplul fiecăruia că omul este ființă gânditoare.

Mărturisesc că, deși am citit cărțile „de ideologie" ale ultimului Marino, sesizând accentul pe care îl pune pe dimensiunea rațională a culturii și politicii, ca și pe necesitatea ca românii să se racordeze la Europa luminilor raționale, nu la vreo altă Europă, am trecut cu destulă neatenție peste această idee, sedus, probabil, de ale motive ale operei gânditorului critic clujean. Observ astăzi că am greșit, în bună măsură, subestimând fervoarea cu care autorul s-a constituit într-un paznic al templului rațiunii.

Marino era deplin conștient, el însuși, de stranietatea unei astfel de opțiuni în peisajul românesc acomodant în ceea ce privește cocteilurile atitudinale și ideatice și mefient la adresa opțiunilor ferme până la intransigență. Nu o dată în cuprinsul memoriilor sale el se culpabilizează din pricina irascibilităților, imprudențelor, incapacității de a-și disimula adevăratele sentimente și opinii sau reacțiile critice la adresa unei persoane ori probleme. Cu toate acestea, el nu regretă nicio clipă adeziunea lui la raționalitate și nici nu se îndoiește de corectitudinea ei. Când spune că „... sunt un mediocru și plat raționalist, inaccesibil oricărui *misterium tremendum*", el adaugă – sarcastic – mărturisirii, atribute prin intermediul cărora simte și știe că siluetele dimprejur îi judecau opțiunea. „Mediocru și plat raționalist" înseamnă, în contextul dat, tocmai antipodul rezonanței cu vreun sacru înțeles – în linia lui Rudolf Otto - ca *misterium tremendum*". Se înțelege astfel că prin „mediocru" și „plat" trebuie înțeles raționalist pur și simplu.

Onestitatea unui om care se socotește nici mai mult, nici mai puțin decât un raționalist – unul anume, dar unul dintr-un contingent al tuturor adepților raționalității în lume, totuși – nu este de pus la îndoială. În acest punct, el nu face nicio concesie vanității sale, deși către un astfel de pas l-ar fi putut îmboldi convingerea referitoare la originalitatea lui („Eram convins că am acest «drept» intelectual inalienabil la diferențiere, personalizare și «originalitate»", p. 173). Ar fi putut astfel, de pildă, să pretindă că are o imaginație științifică specială, mai cu seamă că în direcția aceasta îl încurajau să se socotească performant proiectele specifice, fără echivalent în cultura română – istoria („biografia") și hermeneutica („critica") ideilor literare, a ideii de literatură, a cenzurii etc. – și echivalabile mai ales cu ceea ce încearcă școala de istorie conceptuală de la Bielefeld, condusă de R. Koseleck.

În general, nu au lipsit din peisajul cultural autohton cercetările comparatiste lansate pe direcția – supralicitată și emfatizată cât încape, după Marino – a rimelor dintre noi și francezi. Și totuși, uite că nimeni încă nu a revelat direcția, să-i spunem, cartezian a dezvoltărilor de gândire și creativitate de pe la noi. Marino se declară cu o anume mândrie iluminist și pașoptist. Când o face, vrea să spună, în primul rând, că se revendică de la tradiția de aur a raționalismului, a spiritului laic insurgent, a vervei culturale înțelese ca o construcție în răspăr cu manipulările clerului, cu superstiția populară, cu eresurile cele mai felurite. Iar apoi, că mizează pe o construcție sistematică de idei și pe critica aferentă acestui punct de amplasare proprie, în sensul deschiderii civice, a construcției culturale democrate, liberale și atente la drepturile omului, la dreptul de existență al diferențelor și specificităților. Caustic precum Voltaire – în memorii, cel puțin -, animat de spiritul *Enciclopediei*, adică dornic de construcții erudite, savante, critice de idei, dar și întreprinse cu mijloacele puse în joc de acești predecesori (Condillac, d'Alembert, Diderot în paginile vastului instrument colectiv, Arout alias Voltaire în *Dicționarul filosofic*), aspirând în aceeași direcție, Adrian Marino a visat, din câte se înțelege, ca opera lui clarificatoare de direcție să scoată, pe cât posibil, cultura noastră și pe români din „somnul rațiunii" și obscurantismele rebarbative ale noilor timpuri, continuând, oricât de neverosimil ar suna, opera de „surpare a superstițiilor norodului" despre care vorbea odinioară Șincai și la care au contribuit și comilitonii aceluia, Petru Maior sau Samuil Micu. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Exerciții de asceză

Aurel Sasu

La debutul publicistic (1939), Adrian Marino avea optsprezece ani. Își căuta o „formulă sufletească proprie", obsedat de „valoarea în sine", de „elanul către totalitate" și de conștiința „destinului individual". Avea cultul „operelor mari", al „intelectualității ridicate" și al „culturii maxime", excepționale, ca forță vitală a unei civilizații. În cercetările de istorie literară, îl interesează „informația sistematică și de bună calitate", „izvoarele de primă mână" și fidelitatea față de „norma interioară" a personalității umane. Se visa „o conștiință puternic individualizată, egolatră, egocentrică", autor de contribuții fundamentale, preocupat de cărți scrise „sub specia eternității", orientat de „preferințe irezistibile", într-un cuvânt, om de gust clasic, apologet al exemplarului și al adevărurilor morale intangibile.

Era categoric împotriva realității „aparent" moderne, a fragmentarului, a enciclopedismului improvizat, a diletantismului pretențios și a judecăților haotice, nedocumentate, a suficienței, a jurnalismului compilativ și a spiritului de improvizație cinică. Detesta „vocația efemerului" și evita, prin discernământ și selecție severă, „erorile de optică". Acceptă fericit „infernul bibliotecilor" și refularea în fața informației documentare, își asumă tirania, dogma erudiției care-l scutește, teoretic cel puțin, de tranzacțiile ieftine și de falsele certitudini. Reacționează virulent împotriva „dezgustătorului spectacol al ipocriziei umane", al admirației de la distanță, al producției literare comune, al „publicării grăbite", împotriva oportunismului, a succesului imediat, a „promovării de sine ipocrite", a vanității și a entuziasmului facil. Actul critic înseamnă efort, „inconfort de gândire", potențial instructiv, idei asimilate, disponibilități creatoare și participare la „o activitate pentru veșnicie".

Judecă totul prin raportarea la ideea de absolut, de durabil și etern, în opoziție cu primejdia imediatului, inactualului, cu „goana neîncetată după uniformizare și platitudine" sau cu energia risipirii în cotidian (cronica literară e acceptată doar când intră în „programul ascuns de lucru" al sintezelor). „Prelungita aplecare asupra textelor" e semn de disciplină intelectuală, de educație în ideea adevărului sustras determinismului istoric și de judecată (ierarhie) opusă polemic mentalității tranzacționale. Criticul refuză „mitul originalității depline" și pretenția „absolutei originalități moderne". Crede în existența unor valori „din plin generatoare în ordinea creației", în „substratul etern" al culturii, în „armonia întregului", în capacitatea valorificării a ceea ce este primordial, arhaic, și în „valoarea anticipativă" a ideilor. De unde plăcerea de a descoperi precursori și de a consemna „tulburătoare coincidențe ale spiritului uman, în nepăsătoarea sa continuitate".

Există un permanent dialog între milenii: nici epocile de cultură nu pot fi fragmentate în „blocuri distincte", nici „absoluta originalitate modernă" acceptată doar ca pură utopie („poezie ermetică s-a făcut din Antichitate"; valoarea poetică a obscurității se poate urmări în timp până la Demetrius, contemporan cu Plutarh; punctul de plecare al speculațiilor neo-umaniste se află în Renaștere; ermetismul „este vechi de când lumea" etc.). Exercițiul de sinteză critică e „reîmprospătarea memoriei" și reformulare a surselor clasice. Între Adrian Marino și generația lui e „un dezacord de ritm" (ca în romanul *L'Homme pressée* al lui Paul Morand), criticul (pretins autodidact) are un „elan vital înnăscut", se cheltuiește cu voluptate, în grabă, în „viteză", în aplicații de concentrare, asimilare, de complexe intelectuale și dialog cu sine. E lucid, perseverent, riguros, nemulțumit, inconformist, moralist lipsit de iluzii, refractar mediului, sentimental „ușor mizantropizat", de o glacialitate afectată, practicând starea conflictuală ca „autonomie de gândire" și neîncrederea, ca probă de sinceritate și de „strictă erudiție".

O fermitate neobișnuită și o perfectă urbanitate în atitudini. Tânărul era, în fond, un timid („amestec de tristețe, bucurie și de mari așteptări"), „învelit la exterior prin purtări mândre, agresive și ironice", ca un Peciorin din nuvela lui Lermontov, orgolios indiferent față de onoruri, deloc smerit, „conștient de propriile-i sclipiri de superioritate", și deloc modest, din moment ce modestia era considerată „o îndoială fundamentală de sine". Disprețuiește huliganismul cultural (infatuarea, cabotinismul, vulgaritatea, grandilocvența, absența „educației totale"), evită subiectele la modă, „sectarismul violent" și tirania politică, prin meditație (sugestie din Condorcet). O iluzie? Fără îndoială! Fiindcă mizantropul visează, asemenea personajului din comedia lui A. S. Griboedov, „o societate ideală, construită după propria sa imagine", și „sfârșește prin a-și suprima orice relație socială de teama dezamăgirilor interioare". O alergare de unul singur după „desăvârșirea de sine", atâta timp cât „fondul nostru inefabil rămâne incomunicabil în cea mai mare parte".

Deocamdată Adrian Marino îl copiază pe George Călinescu cel puțin în atitudinea romantică de aspirații ideale: calm desăvârșit, izolare de contemporani și gândul secret al valorilor strict europene. Un fel romantic de a trăi în vis. Numeroasele inventarieri bibliografice, laborioasele investigații de arhivă, parcurgerea ascetică a materialului brut, detaliile de istorie literară, efortul de stabilire a „temelor originare", notele, cronicile, efemeridele sunt toate valorificări de „intelectualitate ridicată", de viziune unitară, integratoare și, în esență, de cultură ca alternativă la ideea de criză și de salvare a omului. E accentuată, de fiecare dată, seria de „intuiții irepetabile" și istoricitatea „producătoare de valori". Când, blazat de „literatura înaltă", criticul coboară la „anecdoticul monden" și la „epicureul gastronom" o face doar spre a-și odihni spiritul amenințat de „sufocarea livrescă" a marilor idei.

Să fie paginile (studii, însemnări, note, cronici și recenzii), cărora, târziu, autorul nu le mai găsește loc în biografia sa, scrise numai dintr-un „sentiment violent de relaxare"? Puțin probabil. În volumul de memorii (*Viața unui om singur*, 2010), autorului, evoluând cu anii, către „un idealism abstract, radical, dublat de realismul și spiritul critic cel mai rece și brutal", începuturile i se par confuze, nu mai are despre ele „nici o amintire frumoasă", anii de publicistică activă dintre 1939 și 1947 i se par „dezorientare intelectuală", „salt în necunoscut" și „atracție instinctivă într-un mediu inedit". Într-un alt mediu decât singurătatea lui cronică, o singurătate care alterează, falsifică și sterilizează. Care, în cele din urmă, ucide! Multiplele preocupări din această perioadă fac parte dintr-o viață care nu i-a dat, practic, nicio „satisfacție profundă", o viață „blocată, dezamăgită, adesea apăsată și chiar terorizată".

I-a fost imposibil criticului să se transpună „într-un trecut (îndepărtat)" și să trăiască, în același timp, „efectiv într-un prezent (imediat)". Publicistica începuturilor e repudiată ca parte a unei existențe dure, nefericite, antipatice, iritante, recuzată, în ultimii ani, „cu toată puterea și convingerea". Intră, prin urmare, în sumarul memoriilor ca „inventar, practic inepuizabil, de mizerii, nedreptăți (și) atrocități morale de toate categoriile" („Disprețul strivitor" al lui Călinescu: „De ce nu te-ai făcut inginer" sau: „Da ce, dumneata ești scriitor", nu va fi niciodată uitat!). Omul Marino nu s-a plăcut pe sine, „nici cum a fost, nici cum a fost obligat să trăiască". În final, nu i-a plăcut nici opera ca sursă a ostilității celorlalți. Vârsta însăși i se părea, în ultimii ani, abstractă, impersonală și supracronologică. Înainte să-i deteste pe alții, autorul se detestă pe sine, își detestă credința pentru concesia făcută „contactelor impure".

Ca exerciții de independență, insubordonare, spirit critic ireverențios și agresiv, ca dovezi de „suferință inexprimabilă și incomunicabilă", începuturile publicistice rămân, totuși, edificatoare și, în cele din urmă, acceptate ca argument de „egalitate publică" și formă acut-dramatică de individualizare. Abandonarea lor e teatrală și zisa lor uitare nu face decât să demonstreze cât de imposibilă e ruptura totală și definitivă de propria noastră biografie. Nici Adrian Marino, nici ideile lui de ideologie literară nu și-au găsit deocamdată *locul* ce li se cuvine în cultura română. Poate din vina lui (recunoscută cu atâta demnitate!), poate din vina contemporanilor. Numai că un om fără *loc* este un om exilat, condamnat să rămână un simplu „document de epocă". Iată de unde începe posteritatea criticului! Dovadă că și-a bănuit el însuși acest destin e că nu și-a dat foc manuscriselor înainte de moarte și nu și-a distrus cu voluptate însemnările, cum a promis. Ne-a lăsat nouă (expresia îi aparține) *expoziția de rufe murdare*, în care se amestecă indistinct revolta („permanentă și fără soluție"), uzura („fără ieșire"), seria de aberații și imbecilități, viața ratată, erorile, inhibițiile, existența repudiată, singurătatea, examenul de conștiință, mediul cultural („detestabil"), „plutirea în derizoriu", gesturile de ostilitate, neputința adaptării, sfidarea modelelor, „modificările subite de comportament", naivitatea de a crede în valorile eterne, „distanțarea cvasiironică" de sine, resentimentul cu rol compensator, stoicismul, resemnarea, „impulsul exclusivist", generozitatea, sacrificiul, drama vieții și izolarea progresivă. Ne-a lăsat nouă obligația să aflăm care au fost *obstacolele interioare* ale libertății sale.

(Prefață la volumul: Adrian Marino, *Cultură și creație*, în curs de apariție la Editura „Eikon").

■

10

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Din avangardă în ariergardă (V)

Ion Pop

În sensul detaşării treptate de avangardism continuă să se exprime Aurel Baranga. "Schema" ideologizată a atitudinii faţă de poezie devine la el, ca de altfel la toţi camarazii momentului, previzibilă: incapacitatea scriitorului neangajat de a înţelege "just" lumea, desprinderea (auto)critică de trecutul avangardist considerat decadent şi de viziunea îngust-individualistă şi pesimistă, în contrast, desigur, cu autentica atitudine revoluţionară şi cu optimismul regăsit: "Incapabil să înţeleagă rosturile unei lupte organizate la care era chemat, de vreme ce poetul începe a fi cetăţean responsabil al lumii, scriitorul a preferat să cânte când furibund, când anarhic, când numai lasciv şi rafinat, convins fiind că poezia sa de parfumuri şi luxură, deboşă şi melancolie, va contribui la rezolvarea unui proces pe care-l intuia numai, dar a cărui justă soluţie întârzia s-o vadă. (...) Poetul se considera revoluţionar când era de fapt numai demoralizat şi se complăcea într-o tânguire declasată". Cazul lui Lautréamont îi pare caracteristic: autorul ar fi evoluat de la *Cânturile lui Maldoror* la *Poezii*, unde "vede just lucrurile", "poate din pricină că a trăit în preajma şi în ambianţa Comunei din Paris"!

Când scrie tot *Despre poezie* (în numărul 18, din 15 iunie 1947), Baranga reia aceleaşi caracterizări negative şi obiecţii la adresa vechii lirici: "unii poeţi îmbolnăviţi de estetism şi îndrăgostiţi de boala lor (...) văd în această poezie altoită cu viaţă mai mult decât o nenorocire, văd o problemă". Nu fără o doză de ipocrizie, el recunoaşte, totuşi, câteva dintre păcatele "noii" poezii, superficial angajate: "Poeţii orei noastre - unii din ei - au căzut într-un exces de retorism, de patetic sau discursiv, din pricina grabei cu care veneau să comunice o serie de stări până la ei cenzurate. Este şi această febrilitate de înţeles, după cum forma lor uneori precară e de scuzat"... Se pate "scuza", orice, nu-i aşa, pentru binele Cauzei...

Exigenţele de depăşire de sine, de purificare, de eliberare de "decadentism" pot merge şi mai departe, chiar în interiorul fostei tabere avangardiste. Noul iacobinism vrea opinii tranşante, vremea nuanţelor se pare că a trecut. Transparenţa mesajului trebuie să fie absolută, orice ezitare e sancţionată pe loc de vigilenţa revoluţionară. Aurel Baranga se vede el însuşi amendat drastic tot de un fost avangardist, Ion Călugăru, care, mai intransigent ca niciodată, critică rezervele scriitorului faţă de o conferinţă a ideologului de seriviciu Nicolae Moraru despre realism. Pentru Călugăru, adept, de-acum, al "realismului socialist" prestaţia conferenţiarului marchează "o participare la lupta de clarificare ideologică ce se dă azi în lumea întreagă şi la noi". E şi un prilej de a ataca avangarda istorică: Baranga făcuse eroarea de a-l alătura pe un Aragon lui André Breton, "tulburele ideolog oniric ajuns astăzi militant al misticei dolarului, după ce în timpul războiului a fugit peste Ocean ca să-şi asigure acolo mica lui persoană" ...

Nu alta este poziţia lui Miron Radu Paraschivescu, care, pornind tot de la exemplul convertitului Aragon, nu ratează ocazia de a ataca la grămadă pe "moderniştii" pesimişti şi estetizanţi şi pe "proaspeţii versificatori ultramoderni" care ar imita, doar, o avangardă motivată contextual la vremea ei: poetul francez trecut la comunişti "a fost dadaist în 1918 şi suprarealist în 1925, pentru ca, în locul acestor revolte verbale, să afle până la urmă revolta vie şi profundă a vieţii legate de popor. (...) şi mai încolo: "Dar proaspeţii noştri versificatori ultramoderni şi tragedici? Ultime rejetoane ale experienţelor lirice moderne, periferice derivaţii după ureche din dadaism, suprarealism şi ermetismul apusean, curente care - la vremea lor, în trecut - îşi aveau explicaţia nu numai pentru poeţi şi poezie, dar şi pentru cultura românească însăşi, sufocată de o întreagă politică a opresiunii de stat de atunci... Cât despre ‚moderniştii' cu tot dinadinsul tragici, ei bine, tragedia lor se va dovedi în faptul că nu se află în acord nici cu tradiţia, nici cu năzuinţa de viitor ale poporului."

Deschiderea marii expoziţii suprarealiste de la Paris este o bună ocazie de a veşteji încă o dată, prin condeiul lui Ovid S. Crohmălniceanu, avangarda în vechea ei formulă, insinuându-se în reînvierea ei o stratagemă burgheză, o "diversiune ideologică": "suprarealismul trebuia reînviat spre a fi opus literaturii realiste, literaturii rezistenţei. El trebuia înviat spre a fi opus - ca şi existenţialismul - marxismului. Pentru aceasta, câteva apăsări pe clapa ‚libertăţii absolute', pe care el o proclamă".

Treptat, dar într-un ritm, cum se vede, destul de accelerat, discursul critico-doctrinar se radicalizează, însă într-un cu totul alt sens decât cel al "avangardei istorice". El devine rigid, dogmatic, exclusivist, respingând orice experimentalism novator în materie de literatură, în numele unui angajament simplificator, sub lozinci în care abstracta, de fapt, "legătură cu viaţa poporului" este proclamată ca unic principiu axiologic. Orice abatere, de fapt, de la ideologia sumară de partid este taxată drept duşmănoasă, diversionistă, iar sub aceste periculoase etichete este înscrisă şi avangarda, admisă doar formal, atunci când este vorba de scriitori care au fost în stare, desigur, să se "depăşească", ieşind din ceaţa şi confuzia ideologică, pentru a găsi, în fine, iluminaţi, unica adevărată cale a scrisului lor. Tradiţia excluderilor pentru conformism burghez şi cedare în faţa "oficialităţii", a unor scriitori din grupul suprarealist parizian sau, la noi, din gruparea "unu" (cazul Voronca) este astfel continuată, numai că e ilustrată în mod paradoxal şi involuntar comic, de nu grotesc, în numele unui alt conformism şi convenţionalism, rău mascat sub aparenţele generoase ale angajării de partea "poporului" şi a "vieţii". O luptă de clasă... poetică face pereche cu cealaltă, din câmpul tensionat al noii istorii, care va fi controlată de "dictatura proletariatului", adică de reprezentanţii birocraţi a ceea ce Tristan Tzara numise cândva o "nouă burghezie pornită de la zero", o "formă burgheză a Revoluţiei". Şi - e de adăugat - prin mijloace de represiune brutală, de la încarcerarea unor scriitori la punerea la index a unor opere majore ale literaturii române moderne.

Despre felul cum sunt aplicate în practica scrisului noile directive printre avangardiştii de până mai ieri, un exemplu edificator dă Saşa Pană, care-şi deschide public laboratorul de creaţie, ilustrând cuvânt de cuvânt exigenţele noii angajări. El publică, astfel, în numărul 12/1947 al *Revistei literare*, un articol confesiv, *Laboratorul intim. Cum am scris poemele 'Episod" şi "O mare iubire"*, oferind o lecţie practică de convertire de la avangardismul însuşit în urmă cu două decenii la noul crez. Primul poem, datând din 1936, republicat acum, mărturiseşte a-l fi scris în virtutea dicteului automat suprarealist, fără ştersături, cu motivarea, din Valéry, că "la moindre rature violente le spontané", dar şi din Aragon, care vorbise, ca militant al mişcării lui Breton, de "viciul numit suprarealism", dedat cultivării "stupefiantului imagine". Prin contrast, exemplifică depăşirea de sine printr-un text extras din volumul recent apărut, *Poeme fără imaginaţie*, care - zice autorul - ar fi fost scris mergând pe stradă. E o ieşire din transa atelierului suprarealist spre realitatea concretă, însă una canalizată strict de lozincile "realismului socialist", cu un foarte atent dozaj al ingredientelor ideologice la ordinea zilei. Noua producţie va fi aşadar atentă la umanitatea comună, a vieţii cotidiene, neapărat optimistă: "Din câteva curţi ieşeau oameni de serviciu: o slujnică de peste drum, alta urmată de un şofer. Toţi erau veseli, plini de voie bună." Astfel documentat, poetul nu mai are decât să transcrie datul concret, dar ameliorat, ca să zicem aşa, prin infuzia unei luminozităţi permanentizate, adică, în fond, nerealiste: "Cum ar fi dacă toţi oamenii ar trăi ziua-ntreagă mai luminaţi la chip, mai doldora de voie bună?" - Trecută în poem, noua realitate va fi populată de oameni foarte muncitori, în luptă cu "răul", pentru victoria "omului nou" şi, în plus, cu o foarte limpede perspectivă a viitorului luminos: "Trec printre voi / oameni ai zilelor de azi / Pe străzi, prin iureşul tramvaielor / Când în zorii zilei vă duceţi / La muncă / Sau când vă-napoiaţi spre case / Osteniţi precum amurgul. /.../ Şi silabisesc aşchii din gândul vostru / Mistuit de jarul atâtor lupte / Cu răul ce se aduna cu răul în ceaţă / Pentru ferestrele noului veac. / Pentru deslușirea omului nou. /.../ Dar văd peste ani / Pe alţii cum vor trece mai sprinteni / Mai limpezi în gând"... Imagismul barochizant de altădată, "stupefiantul imagine", a dispărut într-adevăr, dar în locul lui au rămas doar elementare, comode metafore placate pe notaţia banală, locuri comune ale "poetizării". Fără să vrea, poetul oferă un atestat de demisie... În vecinătate, Constantin Nisipeanu e nu mai puţin decis să se despartă de trecut şi să adere la noile comandamente ideologice, situându-se *Printre oamenii aceştia simpli*: "Nu vreau să mai privesc filmul acesta uzat /.../ Vreau visule să mă porţi de braţ / Prin mahalalele depărtate ale oraşului / Printre oamenii aceia simpli dar hotărâţi"...

Asemenea producţii sunt mult prea slabe pentru a nu fi amendate, chiar cu "scuzele" despre care vorbise Aurel Baranga, până şi de comentatorii angajaţi şi ei în serviciul noilor cauze obşteşti. E cazul lui Radu Lupan, care recenzează chiar *Poeme fără imaginaţie* de Saşa Pană, în numărul 4 al revistei, din 5 octombrie 1947: "Ideea mi se pare frumoasă, dar ceea ce dădea vioiciune în notaţia renardiană [N-am nici o altă nevoie decât să spun adevărul"] lipseşte în vers, tocmai pentru încercarea de a formula generalizări oarecum schematice, teoretizante. E cea ce va opri avântul liric, uneori." Finalul recenziei nu putea, totuşi, să nu atenueze critica, în numele aceluiaşi ideal promovat ideologic, de unde şi aprecierile pozitive despre "latenţele lirice ale cotidianului (...), ale ‚cuvintelor simple', ale vieţii ‚proaspetelor bucurii' "...

Se vede imediat că directiva ideologică aplicată literaturii dă rezultate cel puţin mdiocre, de nu chiar dezastruoase, - şi totuşi aceasta este şi va rămâne linia de conduită literară promovată de "realismul socialist" în rapidă ascensiune. Foarte curând, un reportaj de la Congresul Uniunii Sindicatelor de artişti, scriitori şi ziarişti, semnat de Geo Dumitrescu (numărul 37, din 26 octombrie 1947), va fi ordonat pe secvenţe care poartă următoarele titluri, ce ne dispensează de orice alt comentariu: *Lichidarea curentelor decepţioniste, Pentru o literatură sănătoasă şi realistă, Decadenţa artei burgheze...*

■

Black Pantone 253 U

Democraţia neîncrederii

Horia Lazăr

În faţa pericolului răsturnării reprezentării democratice în dominaţie a aleşilor şi pe fundalul dezideologizării şi juridizării politicii se conturează tot mai net ceea ce Pierre Rosanvallon numeşte în ultimele lui lucrări „democraţia imputării", a cărei figură centrală e „poporul-judecător" (1). Istoric, „organizarea neîncrederii" e o atitudine de inspiraţie liberală (protejarea individului, ilustrată de rezervele faţă de votul universal) sau democratică (păstrarea exigenţelor slujirii intereselor comune) - pe de o parte „puterea de prevenire" a lui Benjamin Constant şi pe de alta puterea de supraveghere, de control şi de „împiedicare", pe care Montesquieu o opunea „puterii de a statua". Esenţialmente „impolitică", noua democraţie, desemnată ca o „contra-democraţie", nu e expresia apatiei sau pasivităţii populare, şi nici a replierii cetăţenilor asupra vieţii private. Departe de a încarna declinul suveranităţii, ea e o participare neconvenţională la viaţa publică (greve, manifestaţii de stradă, petiţii). Ca urmare a erodării suferită de „democraţia alegerilor", angajarea politică se manifestă, în zilele noastre, prin mecanisme de *exprimare* a voinţei populare, de *implicare* în viaţa publică şi de *intervenţie* în luarea deciziilor - o realitate politică nouă, definită de Michel Foucault ca „guvernamentalitate" modernă, în care expresii precum „politică neguvernamentală" sau „politica guvernaţilor" sînt deja monedă curentă (2). Rezumînd o activitate democratică cu efecte nepolitice şi aşezată la intersecţia domeniului formal şi a celui informal, ea îşi are rădăcinile într-un trecut *anterior* democraţiei electorale, mai precis în doctrinele medievale privind rezistenţa în faţa tiranului şi ale tiranicidului, aşadar înainte de apariţia alegerilor şi a guvernărilor populare.

Cuvîntul „a supraveghea", atestat în franceză în anii 1760, se referă la reglarea comportamentelor politice prin intervenţia opiniei. Neinstituţionalizată, aceasta e celebrată în 1789 de asociaţii, cluburi şi gazete, asigurînd controlarea reprezentanţilor poporului prin publicitatea faptelor lor. A informa, a dezvălui, a face revelaţii, a aduce la cunoştinţa cetăţenilor actele responsabililor politici; a nota şi a evalua capacitatea lor de organizare şi de gestionare a bunurilor publice; a-i denunţa pe cei ce complotează împotriva patriei şi pe duşmanii ei sînt funcţiile contra-democratice de bază prin care „puterea neutră" a poporului (B. Constant) anunţă competenţele curţilor constituţionale din zilele noastre. Admiraţia lui Montesquieu şi a lui Rousseau pentru cenzorii romani şi pentru eforii din Sparta, ca şi ostilitatea lui Robespierre şi a lui Bonaparte faţă de tribunii francezi din perioada Revoluţiei, socotiţi a încarna o opoziţie *politică,* indică greutatea de a articula puterea reprezentativă cu puterea de a controla, chiar dacă, sociologic, ambele purced din aceeaşi sursă (poporul). Disjuncţia dintre poporul-elector şi poporul-opinie, deputaţi şi gazetari, tribună şi peniţă, într-un climat de explozie a jurnalismului, va face să apară o cenzură inedită, *publică*: o adevărată „magistratură" a ziaristului intangibil, vehicul al unei legitimităţi „substanţiale" întemeiată pe universalitatea raţiunii, spre deosebire de legitimitatea socială dobîndită prin votul universal (care creează o majoritate reprezentativă) şi de legitimitatea „prin imparţialitate" a justiţiei şi a statului de drept (3). Ca organ dinamic al opiniei şi totodată ca mediu de reflectare a ei, presa, imagine a conflictului celor două moduri de reprezentare (oficial şi informal) a fost tămîiată şi discreditată, pe rînd. În anii Revoluţiei a fost răsfăţată, contrar societăţilor populare şi patriotice, acuzate că restrîng, prin activităţile lor lipsite de reprezentativitate, aşadar private, libertatea sufragiului universal; în schimb, sub al Doilea Imperiu, presa neoficială va fi declarată nelegitimă, deoarece nu beneficia de o delegare legală a puterii.

Instanţă de denunţare, de verificare, de controlare şi de sancţionare prin opinie, presa e vehiculul privilegiat al democraţiei de imputare, al cărei model e procesul şi care, în zilele noastre, tinde să se substituie „democraţiei de confruntare" prin desfăşurări ce ţin de logica neîndrederii. Dacă în Evul Mediu consimţămîntul, privit ca absenţă a rezistenţei, are o semnificaţie morală (încrederea în virtuţile principelui) întemeind o legitimitate a cărei piatră de încercare e teoria tiranicidului, „puterea de a împiedica" a lui Montesquieu e integrată într-o perspectivă constituţională. Opusă acţiunii şi puterii de a statua, împiedicarea, confundată adesea cu supravegherea, e încredinţată executivului, chemat să frîneze zelul şi arbitrarul legislativului. Fixînd limite puterii absolute, ea temperează totodată excesele suveranităţii populare. Pe urmele lui Montesquieu, unii revoluţionari, precum abatele Fauchet, propun o „putere moderativă" în scopul de a lărgi bazele reprezentării în virtutea principiului „totul are grijă de tot" (4). Pentru a preveni uzurparea puterii delegate de către legislativ, alţii s-au gîndit să încredinţeze supravegherea unor magistraţi „temperatori", numiţi şi „păstrători", a căror amovibilitate („impermanenţă") ar fi fost garanţia imparţialităţii: o putere impersonală şi funcţională, neinstituţionalizată (5).

În vastul proces public deschis împotriva puterii şi organizat după principiul „superiorităţii funcţionale a neîncrederii" moştenit de la Aristotel, care preferă judecata votului, instituţia juriului e cheia de boltă a sistemului (6). Atestat deja în Evul Mediu, cînd înlocuieşte ordalia, dar abandonat în vremea Vechiului Regim, juriul iese din nou la suprafaţă spre 1750, mai ales graţie unor gînditori ca Beccaria, Voltaire şi Condorcet, şi de asemenea mediatizării intense a erorilor judiciare. În America, activităţile lui au o foarte bună reputaţie, ceea ce face ca el să constituie unul din stîlpii democraţiei, împreună cu miliţia şi corpul electoral. În Franţa secolului al XIX-lea însă, neîncrederea faţă de justiţia populară, care prin indulgenţa deciziilor e un adevărat dispozitiv de protecţie socială nepartizană (de exemplu în cazul achitării „criminalilor politici"), e solid ancorată în mediile conservatoare. Pe fundalul extinderii votului universal, o lege din 1894 transferă un număr de infracţiuni de la curţile criminale la curţile corecţionale. Această „corecţionalizare a pedepselor" (7) însoţită de înăsprirea lor e semnul însuşirii de către ordinea burgheză a controlului popular al unor afaceri judiciare precum infanticidele, avorturile sau crimele sîngeroase, în care verdictul era deseori achitarea.

Judiciarizarea politicului (unii vorbesc de spectrul unei „republici a judecătorilor") apare în prezent mai ales în ţările cu puternică instabilitate politică. Ea se manifestă şi în situaţie de slăbiciune constituţională a parlamentelor sau, dimpotrivă, de ieşire a lor de sub controlul public. Ne putem întreba dacă „guvernarea judecătorilor", de care unii se tem nu fără motiv, e dăunătoare democraţiei sau dacă reprezintă, dimpotrivă, un progres al statului de drept. Ca formă a acţiunii sociale şi de punere la încercare a fundamentelor vieţii comune, actul de a judeca e un fel de punere sub acuzare permanentă a majorităţii electorale, ce preia funcţiile opoziţiei politice. Pe de altă parte, confiscînd în folos propriu nemulţumirea populară şi agitînd demagogic „spiritul de justiţie", mişcările populiste, despărţite de orice ideologie şi asumînd deschis refuzul oricărui sistem, promit o suveranitate negativă *imediată,* antipolitică, prin criminalizarea absolută a puterii: patologie a democraţiei dar şi a contra-democraţiei.

În zilele noastre, extinderea şi perfecţionarea *democraţiei* e însoţită de un declin fără precedent *al politicului.* Am intrat în ceea ce P. Rosanvallon numeşte „epoca impoliticului". De acum, ideologia transparenţei generalizate nu mai invită la limitarea puterii, ca în viziunea liberală a lumii, ci la *constrîngerea* ei (8). Prăbuşirea puterilor legitime şi dizolvarea lor în ceea ce Jacques Rancière numeşte „post-democraţia" ne face să privim societatea contemporană ca pe o generare spontană de simulacre, cum a descris-o Jean Baudrillard, în care „capitalismul de opinie" (în care virtuţile pieţii şi credinţa superstiţioasă în ele se conjugă), tot mai controlat şi mai nedrept, face să crească, simultan, transparenţa şi inegalităţile (9). Iar în ceea ce priveşte ambianţa de „deselecţie" politică prin alegeri, ea produce discursuri de denigrare patologice ce instituie blocaje la nivelul alternativelor şi întăresc populismele. În sfîrşit, politizarea drepturilor omului, clădită pe „machiavelismul binelui" triumfător şi pe un „etnocentrism egalitar" lipsit de alteritate, în care factorul colectiv e înghiţit de cel individual (10), e incapabilă de a produce legături sociale, mulţumindu-se să elibereze particularismele.

O ultimă sfidare cu care se confruntă democraţiile contemporane e problema minorităţilor. Istoric, majoritatea - temei al reprezentativităţii politice - a fost percepută ca unanimitate potenţială (în epoca luptelor de clasă şi a votului cenzitar) sau ca grup opresor. Integrată într-un „ritual de unanimitate" de inspiraţie religioasă, fără referire la vreun mandat sau la vreo delegare a puterii, identificarea poporului roman cu Senatul, exprimată prin aclamaţie şi rezumată în vestita formulă *Senatus populusque romanus* introduce în realitatea istorică un consens aparent, presupus, care-i va permite lui Rousseau, peste veacuri, să afirme caracterul constrîngător al hotărîrilor majorităţii („votul celor mai mulţi îi obligă întotdeauna pe toţi ceilalţi") (11). Cucerirea majorităţii pe cale electorală era legată, în perioada postrevoluţionară, de luptă pentru emancipare socială şi pentru desfiinţarea privilegiilor. În schimb, în societatea neîncrederii, a noastră, poporul poate fi definit ca „sumă negativă" a frustrărilor, a lipsei de recunoaştere, a drepturilor precare (12): popor *social* mai degrabă decît popor *electoral,* fragmentat, atomizat, dezbinat, pulverizat, care nu se mai identifică cu vreo majoritate ci care construieşte majorităţile într-un mod aleatoriu şi instabil prin adunarea unor singularităţi minoritare ce compun o „generalitate invizibilă", virtuală. Spargerea blocului majoritar produce un „popor ce se povesteşte", constituit prin propriile-i naraţiuni, situaţii de viaţă, calităţi individuale şi memorii paralele: un popor întors asupra lui, ce se reflectează în propria-i imagine, narcisist şi nesatisfăcut, mereu

minoritar. Copil al majorităților triumfătoare, acest popor cere o ocrotire pe care democrația majorității i-o refuză. Cu o inteligență politică rară, B. Constant descria cu finețe, în 1806 deja, aporiile democrațiilor din zilele noastre – mari ansambluri mișcătoare în care fiecare dintre noi face parte, pe rînd, din minoritatea oprimată - punînd în lumină coincidența decalată a majorității și a minorității, și sugerînd totodată soluția: „Majoritatea scriitorilor politici au reprezentat democrația ca pe o ființă reală a cărei existență se prelungește și care e compusă întotdeauna din aceleași părți. Se întîmplă însă mereu ca majoritatea de ieri să formeze minoritatea de azi. *Apărînd drepturile minorității apărăm drepturile tuturor.* Căci fiecare se află, la un moment dat, în minoritate. Întreaga asociere politică se împarte într-o mulțime de minorități ce sînt oprimate succesiv. Fiecare dintre ele, izolată ca victimă, redevine, printr-o stranie metamorfoză, o parte a marelui tot, servind drept pretext pentru sacrificarea unei alte minorități. Acordînd majorității o autoritate nelimitată oferim poporului în masă holocaustul poporului în detaliu" (13). Rezolvarea aporiilor reprezentării democratice va putea fi făcută, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, prin asumarea principiului *majorităților fictive,* care pentru a se proteja mai bine pe ele însele vor proteja minoritățile, din care de altfel se vor fi născut.

Note:

(1) Pierre Rosanvallon, *La contre-démocratie. La politique à l'âge de la défiance,* Paris, Seuil, col. „Les livres du nouveau monde», 2006 și *La légitimité démocratique. Impartialité, réflexivité, proximité,* Paris, Seuil, col. «Les livres du nouveau monde», 2008.

(2) *La contre-démocratie, op. cit.,* p. 26 și 28.

(3) *Ibid.,* p. 116.

(4) Citat în *La contre-démocratie,* p. 140.

(5) *Ibid.,* p. 141.

(6) *Ibid.,* p. 205. «Democrația de respingere», a cărei origine se află în practica ostracismului antic, are o latură teatrală și regresivă (*ibid.,* p. 187). Ea se bazează pe un principiu foarte simplu: coalițiile reactive și negative sînt mai ușor de organizat decît majoritățile eterogene, beneficiind prin urmare de importante avantaje structurale.

(7) *Ibid.,* p. 225.

(8) *Ibid.,* p. 262.

(9) *Ibid.,* p. 203.

(10) Marcel Gauchet, «Quand les droits de l'homme deviennent une politique», în *La démocratie contre elle-même,* Paris, Gallimard, col. «Tel», 2002, p. 365 și 372.

(11) *La légitimité démocratique, op. cit.,* p. 34-36.

(12) *Ibid.,* p. 117.

(13) Benjamin Constant, *Principes de politique,* citat în *La légitimité démocratique,* p. 118.

poezia

Viorel Mureșan

Inima mea așa cum nu e

(amintiri de pe un șir de scări)

I

pe urmă mi-am așezat straiele la uscat
și m-am apucat să râd în ho-ho-te peste munți

ea era așa de frumoasă ca o zi care se înveșmântă
în frig
și ca lumina zilei de ieri

și nu pot uita desigur nici cârciuma cu o masă
la care cioclii își dau pe gât rachiul ieftin
fumează și vorbesc măscări

acolo pe un șir de scări
cu ochii pe foaia albă noi tăceam
ca niște călugări în fața mării

și-ndată ni se și ivi pe hârtie
biserică albă cu cărți și sicrie

în grădină
ea amesteca lumina cu pământ
făcând din aluatul acela un mânz
care și începe-a zburda dând din coadă
pe când cineva în grabă părăsește cu un pachet
greu
aripa unei clădiri dărăpănate

când norii n-au portari la porți
s-apleacă-n lume caii morți
ai umbrelor și pasc din văi
moarte cu freamăt de păstăi

din pod se prelingea numai o pisică
având ochii albaștri

II

și iarna era pe sfârșite
în capul lui începeau a cânta
primele păsări
sunau gălețile căzute în gol

într-o piață
porumbeii fac cercuri în jurul dictatorului
care pe soclu își rontăie pe înfundate
ciocolata cu alune

m-a apucat din nou râsul în ho-ho-te
peste munții de lemn
un râs care cădea din cer cu o foaie de
tablă ondulată

■

uneori îmi mai amintesc cum
întotdeauna când auzeam că umblă
popa cu crucea
frate-meu și cu mine
ne ascundeam în pod
acolo jucam un șeptic
până se muta el să cânte în curtea vecină
ea era frumoasă ca ziua risipită
printre pietrele sure de râu
și ca apusul zilei de ieri

calea e lungă – ne tot spuneam – și
morții mai coboară din dric
să scuipe într-o baltă cu broaște

din turn
se vedea fața de iederă a vieților noastre
pe când în aer unul se rotea
jucând la ruletă
e ora-n care drumuri de piatră
cască gura
hârtiilor din negrele sertare
se-nalță acum din pleavă o duhoare
cu care morții poate-ntrec măsura

III

eu
mă rupeam strâmb cu mâinile dintr-un clopot

la vale
în clinchetele apei subțiri
pe sub crengi mari de soc înflorit
copiii
cu un curcubeu se tamponau la dos

și cei doi îngeri în cămăși de miros
cum două degete albe ar ieși dintr-o
mănușă neagră
moțăiau pe capetele podului
până ce – țipând o bătrână ca din gură
de șarpe –
și-au luat zborul

vrăbiile
sparg vântul ca pe un zid de sânge și cenușă
și iată vin aruncându-și veșmintele
domnișoarele din avignon

acolo pe câmp
lada era mare și plină de păsări otrăvite
când am ajuns în dreptul ei
fiecare stătea ca un stâlp înfipt în gura
mortului
și eu umblam de la una la alta
în cercuri

pe pânza mormântului dansau fără

ropote
îngerii îngerii de pe clopote

soarele de andezit se dezbrăca și el lent
își atârna întunericul într-un arbore năruit
ridica în dreptul ochilor un craniu
prin ale cărui găuri o rugăciune fâlfâia

capela sixtină se mutase
între fire lungi de mătase
de-i curgeau prin
pereți oase

vă spuneam
acolo pe câmp
un copil râdea ca un copil
peste creștetul lui iarba
a prins a bate din aripi

în vârful scării numai ochii albaștri
ai unei pisici

prin crăpăturile anotimpului ne venea de pe
munți
suferința zăpezii

în casa noastră calendarele
intrau încet în pereți

Black Pantone 253 U

Exilatul

Lucian Pop

Erau trei prieteni, la rândul lor prieteni buni şi sinceri cu regele orăşelului Beldeanu, orăşel în care-şi duceau cu toţii veacul. Şi acestor trei prieteni le era tare frică de frica regelui.

Încercară în zadar să-l convingă că nimeni nu-i vrea răul, dar cum ai pune paie pe foc, pe zi ce trecea, regelui I se mărea frica. La rândul lui, dezarmant de sincer, le mărturisi celor trei că ajunse până acolo, încât îi vedea cum complotează şi-l duc într-o pădure să-l înjunghie.

Îngroziţi că halucinaţiile îl vor înghiţi cu totul, cei trei nu mai rezistară şi se hotărâră să-l detroneze. Unul din cei trei avea un frate vitreg, care la douăzeci de ani, exasperat că în orăşelul lor nu se întâmplă nimic, fugise în Bucureşti. Luară legătura cu el şi acesta, ajuns în capitală om influent, îi găsi regelui un post de inspector de pieţe.

Urmă apoi pasul al doilea. Detronarea. În fiecare seară, cei trei se întâlneau cu regele pe terasa palatului şi în faţa unei sticle de vin, cleveteau despre te miri ce subiecte, până târziu, după miezul nopţii. Nimic mai simplu, în seara detronării, unul dintre ei îi turnă regelui în paharul cu vin un somnifer puternic.

Peste două zile, regele se trezi năuc, întins pe patul unei garsoniere din capitală, având pusă grijuliu pe piept o scrisoare explicativă din partea celor trei. O citi, oftă profund şi neavând de ales, merse să-şi ieie slujba de inspector în primire.

Dimineaţa, pe la opt, se întâlneau într-un birou mare toţi inspectorii de pieţe din capitală. Pe la nouă, se risipeau care încotro, către pieţele ce le-au fost repartizate. În acest interval, de o oră, regele încercă să-şi găsească printre colegi, alţi trei prieteni de taclale, pentru a reînvia serile mirifice din Beldeanu. Dar bucureştenii sunt prin excelenţă nişte materialişti repeziţi.

– Cum vine treaba asta?!... Adică ce să facem?!... Să ne-aşezăm ca babele pe o bancă şi să luăm lumea la purecat şi la-ntors pe dos şi la scormonit până dăm de gânditorul din Hamurgia?!... Tu de pe ce planetă ai venit tinere?..., râseră inspectorii cărora le propuse felul acesta de prietenie.

Rămas cu buzele umflate, într-o seară, regele luă pocăit legătura cu cei trei din Beldeanu, prin telefon. Aceştia, fâstâciţi, îl informară că, de nevoie, făcură un triumvirat şi cu vocile gâtuite de emoţie îi mărturisiră ce mult, ce acut îi simt lipsa de pe terasa palatului.

– M-am lecuit de frică!, le strigă el bucuros nevoie mare, lăsaţi-mă să mă întorc în Beldeanu... - dar după această rugăminte umilă, auzi în receptor doar şuierul îndelung al unui vânt de stepă.

A doua seară îi sună iarăşi.

– Ce mai faceţi?

– Ce să facem la ora asta? Nu ştii?! Stăm pe terasa palatului la un pahar de vin.

– Şi despre ce vorbiţi?

– Despre încălzirea globală şi despre cazul unui schelet minuscul de extraterestru.

Participă şi el la discuţii până după miezul nopţii.

Aşa procedă regele şi în serile ce urmară, având speranţa secretă că la un moment dat, cei trei vor izbucni: Haide acasă, că ne este peste mână să vorbim cu tine numai prin telefon, fără să te vedem la faţă!

Dar aşteptă degeaba.

Într-o amiază, după ce ieşi tracasat dintr-o piaţă în care se văzu nevoit să deie o amendă usturătoare, se întâlni cu un coleg, care, la rândul lui, de-abia scăpase întreg din mâinile unui măcelar ce vindea carnea fără certificat medical. Colegul îl invită la una mică. Din una mică se făcură câteva mari, şi să-şi stingă aleanul, regele îi povesti colegului de-a fira-n păr, cum ajunse din Beldeanu tocmai în capitală, şi poftim la ei!, cei trei prieteni nu sunt capabili să-l creadă că se lecuise complet de frica de-a fi înjunghiat într-o pădure.

"Ce chilipir pe capul meu, se felicită în sinea lui colegul, nătăfleţul ăsta de rege este o adevărată mină de aur neexploatată!" - şi, generos, mai comandă un rând de tărie.

– Numeşte-mă prim ministru şi dă-mi mână liberă să administrez cum ştiu eu mai bine afacerile orăşelului vostru. În schimb, jur cu mâna pe inimă că nu trec trei zile şi prietenii tăi, care mai de care, se vor întrece să te repună în drepturi.

– Cum aşa?

– Las pe mine!

Ştia colegul ce ştia, că mai rar aşa maeştri în tras sforile ca bucureştenii.

Proaspătul numit prim ministru, luă pe rând legătura cu cei trei şi le spuse, fiecăruia în parte, că ceilalţi doi, de frica repercursiunilor, se hotărâră să-l aducă înapoi pe rege în Beldeanu, dând în schimb vina pe el că a fost capul răutăţilor, şi-atunci va suporta de unul singur consecinţele actului de lezmajestate.

Beldeienii nu erau nişte papă lapte să se piardă cu firea. Cu un dispreţ şi o ironie pe care regele le simţi ca două palme usturătoare, cei trei îi ziseră la telefon: În sfârşit, ne-am călcat pe inimă, haide rege cât poţi de repede în Beldeanu să te ducem în pădure şi să terminăm odată povestea asta! Apropo, adu-ţi cu tine şi ciracul care a reuşit cu tactica lui să ne întoarcă stomacurile pe dos.

Desigur că dorinţa regelui de-a se vedea alături de cei trei la masa de pe terasa palatului era una imperativă, de-a dreptul stridentă, dar un alt sentiment îl îmbrânci să ia trenul către Beldeanu. Un sentiment incomod şi ţepos, cum ai duce în palmele goale un arici făcut ghem. Mai mult să scape de arici, se întoarse acasă.

Cei trei îl aşteptau pe peronul gării. Cum se dădu jos din tren, în loc de bună ziua, le strigă:

– Spuneţi-mi, este cinstit din partea voastră să-mi luaţi obsesia ca pe un pericol real?

– Păi... - îi replicară cei trei - cu toţii avem obsesii, dar le dăm peste bot, că atunci când încep să latre în gura mare, este de rău, te dau afară din casă.

– Şi voi aveţi obsesii?!, se bucură regele.

– Crezi că este numai privilegiul tău? Să fim bine înţeleşi, pe-a noastră o ţinem sub un control strict.

– Am înţeles aluzia. Spuneţi-mi-o!

– Se face că vine un străin în orăşelul nostru şi sub mâinile lui, devenim chinezi.

– Cu ochii oblici? Este prea de tot!

– Nu cu ochii oblici. Lucrăm ca apucaţii toată ziua, cădem de oboseală dar nu ne lăsăm, o mai împingem un ceas două, cu beţigaşe puse la pleoape să nu ni se închidă ochii de somn.

– Oare... să fie colegul meu pe care l-am numit prim ministru, omul vostru din coşmar?

– Cine altul, că bucureştenii văd numai banul în faţa ochilor şi sunt în stare pentru el să tragă şapte piei de pe amărâtul de provincial.

– Dar noi ce suntem?! Cârpa lui de şters papucii?!

– Cât îi fi de bărbat, n-ai scăpare. Când trebuie să-ţi vină colegul?

– Mâine dimineaţă.

– Ştiu de pe-acuma ce cadou ne-aduce în geanta lui de prim ministru. Peste două sute de taxe şi impozite!

– Vezi acuma, nu el te obligă, dar cum altfel le poţi plăti dacă nu lucrând până-ţi iese părul prin căciulă?

– Peste tot unde ajung, procedează la fel. Mulţumim rege că l-ai adus pe capul nostru.

– De-aci înainte, adio serilor de taifas!

– Vei sta rege de unul singur la masă cu sticla de vin în braţe, că nu suntem nebuni să ne târâm până la palat cu şalele frânte de lucru!

– Mare, mare, mare prostie am făcut!, se prinse regele cu mâinile de cap. Dar voi sunteţi de vină.

– Nu tu? Te-nghiţea obsesia, cine ştie de ce erai în stare. Aşa că, nu mai da din colţ în colţ, spune-ne cum scăpăm de bucureştean?

– Şi dacă obsesia mea cu pădurea se adevereşte?... doar atât, că nu eu personal sunt înjunghiat? Pentru serile noastre sunt în stare de orice sacrificiu!

A doua zi, dis de dimineaţă, regele cu cei trei prieteni se găseau ţepeni şi reci pe peronul gării, gata să-l ieie pe proaspătul prim ministru şi să-l ducă fără niciun protocol în pădure.

După ce proaspătul prim ministru se dădu jos din tren, regele-i prezentă pe cei trei prieteni. Bucureşteanul dădu neglijent mâna cu ei şi-l întrebă pe rege câte impozite sunt în orăşel?

– Au fost trei, dar cum contabilul meu este tare de cap şi se-ncurcă-n cifre, m-am văzut nevoit să mă rezum la unul.

Bucureşteanul dădu îndurerat din cap şi le mărturisi:

– Din cauza asta arată orăşelul vostru cum arată, cu oameni ce dorm de-a-n-picioarelea, rezemaţi de ziduri, că la noi în capitală, cu peste două sute de impozite pe cap de locuitor, până şi câinii comunitari sunt sprinţari, aleargă toată ziua pe bulevarde cu cozile ridicate semeţ în sus! Ţi-ai găsit omul potrivit rege, felicitări, îţi garantez, nu trece anul şi de la ralanti ajungeţi la viteza a cincea!

Cei patru se mulţumiră să-l privească cu ochii-n gol, ştiind că nu le mai rămase fărâmă de speranţă şi n-au încotro, trebuie să-l ducă în pădure. Cei trei îi dădură regelui coate şi-acesta îi zise proaspătului venit:

– În cinstea ta, mergem la nişte grătare într-o poieniţă din pădure.

Nu departe de grupul lor, şedea jos, pe un carton, o cerşetoare. Cei patru o cunoşteau. Era o fostă ghicitoare în cafea, dar cum pe rege îl apucau de-a dreptul istericalele când venea vorba despre fenomene paranormale, de frica exilării biata femeie se văzu nevoită să renunţe la această îndeletnicire, pentru care, totuşi, orice s-ar zice, trebuie să ai nişte calităţi ce nu se găsesc pe toate gardurile. De pe cartonul ei, fosta ghicitoare trăsese cu urechea şi cu o zi înainte, când se dădu regele jos din tren şi

14 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

acuma, odată cu venirea bucureşteanului. După invitaţia regelui de-a merge cu toţii în poieniţă, fosta ghicitoare interveni cu o întrebare:

– De ce vreţi să-l duceţi pe bucureştean în pădure?

– Treaba noastră, vezi-ţi de mizerabila ta meserie!

– Eu nu te-am jignit, rege, şi nu mie trebuie să-mi fie ruşine de ce fac, să le fie acelora ce pun la cale o crimă!

– Dacă mai scoţi un cuvânt, te exilez! Femeie fără minte! Vrei să ne vezi pe toţi beldeienii în şir indian, cu coşuri pline de pământ în spate, mutând dealurile dintr-un loc în altul?!

– Vă învăţ eu cum să-l anihilaţi şi să rămâneţi în acelaşi timp cu conştiinţele nepătate.

Cei patru se strânseră în jurul ghicitoarei care le explică în detaliu, cu multe adnotări, cum să procedeze cu bucureşteanul. Acesta, lăsat de unul singur pe peron, se albi dintr-odată la faţă. Când cei patru veniră de la cerşetoare înseninaţi şi bucuroşi către el, le strigă tremurând de frică:

– Măi, de ce vreţi să mă duceţi în pădure?!

– Ai scăpat, nu te mai ducem.

– Jur pe ce-am mai sfânt că mă întorc în capitală cu primul tren şi n-o să mai auziţi de mine!

– Degeaba juri, că voi nu ştiţi să păstraţi un secret.

– Şi-atunci ce vreţi să faceţi cu mine?

– Ne-a învăţat cotoroanţa asta de ghicitoare. Fiecare localitate, poate fi Hiza, un cătun cu zece case, poate fi Tokio, fiecare, deci, stă sub raza unei stele. Nici Beldeanu nostru nu face excepţie. Noi stăm, mai rar aşa ceva, sub o steluţă contemplativă, care nu s-ar băga pe acţiune, ca pisica pe apă. Nu-i o catastrofă să fii contemplativ, atâta numai, că, să-şi consume energia cu care l-a înzestrat Dumnezeu, cel ce priveşte de pe margine este, o recunoaştem cu mândrie, un vorbitor clasa întâi. În sfârşit, am desluşit misterul care ne-a uimit ani de zile! De ce şi cu febră, răciţi ocnă, venim la întâlnirile de pe terasă şi de ce vorbim cu toţii mai mărunt decât berzele ce bat toaca cu ciocurile!

– Şi ce-am eu de-aface cu steaua voastră?!

– Păi, o să ai, că deseară te ducem cu noi pe terasa palatului. Bucureştiul vostru, nici nu-i de mirare, stă sub steaua dinamică a rapacităţii. După vreo trei ceasuri petrecute pe terasă, cu steaua noastră-n creştetul capului, te vei transforma într-un beldeian get-beget. Numai de impozite n-o să-ţi mai ardă! Ce satisfacţie mare o să ai când vei da de un loc cu o umbră de două palme în care să te tolăneşti!, că aşa ne-a spus ghicitoarea, odată-n viaţă îşi schimbă omul steaua şi cu ea mori!

– Dar tu, rege, de ce nu te-ai reîntors din Bucureşti dinamic şi rapace?!

– Simplu. Pentru că avem o tradiţie pe care o respectăm de veacuri cu sfinţenie. Abia acuma i-am prins sensul. Primele şapte nopţi din vieţile noastre le dormim afară, goi goluţi, sub steaua Beldeanului. Suntem imuni la alte stele, ce crezi, au îndrăznit strămoşii să se joace cu soarta noastră?!

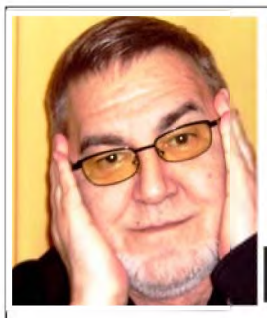
– Vă pic în genunchi dar nu mă băgaţi sub steaua contemplaţiei, că o să mor de foame în Bucureşti. N-avem strop de milă faţă de leneşi. Vă rog, lăsaţi-mă să mă urc, aşa cum sunt, în primul tren!

Cei patru se înduplecară şi-l lăsară să urce în primul tren sosit în gară, chiar dacă acesta mergea în altă direcţie. Uitându-se după trenul ce dispărea în spatele unui deal împădurit, unul din cei patru zise:

– Bine că ştim de-acuma cum să procedăm cu ei!

– Dar dacă... vine unul, cine ştie prin ce întâmplare călit şapte nopţi la steaua dinamică a rapacităţii?!

– Este prea de tot! protestă regele, scăpaţi de obsesia asta, că eu unul m-am lecuit de-a mea! Doamne, de ce eram în stare! Haideţi să vă fac cinste! Du-te unul şi chemaţi-o şi pe ghicitoare. ■



emoticon

Haioşi au fost, haioşi sunt încă...

Şerban Foarţă

O tânără lexicografă, al cărei nume l-am uitat, scria, acum vreo douăzeci de ani (răstimp în care, din păcate, se va mai fi destinerit!), într-un articol din *Dilema*, că influenţa limbii turce asupra celei româneşti constă în multe substantive, în adjective (mai puţine), ca şi în câteva adverbe. Ignor motivul pentru care cercetătoarea era mândră (*fodulă*, cum ar zice turcul) că, de sorginte otomană, nu se cunoaşte, în română, niciun verb.

Ceea ce e adevărat; cu corectivul că există o interjecţie, în română, care provine din turceşte şi se comportă ca un verb; nu doar pentru că are funcţie modală de imperativ, ci şi pentru că, zice DEX, ea „împrumută desinenţe verbale de pers. 1 şi 2 pl.".

E vorba, evident, de *haide*, – termen care, provenind din tc. *haydi*, „e răspândit în toate limbile balcanice şi e conjugat, ca la noi, la Bulgari: *hajdite, hajdete, hajdate*, la Sârbi: *hajdemo, hajdete*, la Ruşi (dial.): *ajdáte* şi la Albanezi: *hajdeni*."

Am reprodus din Dicţionarul lui Puşcariu (atenţie: Puş-cà-riu, – iar nu Puş-ca-rì-u!), care-l tâlcuie, pe *haide*, prin „allons".

„Allons, enfants de la patrie", adaug eu, – dar nu în glumă...

Căci cine, oare, şi-ar permite să facă... hai de acest *hai(de)*, fără de care n-ar fi cu putinţă mai niciun imn de stat (sau naţional): nici „Hai să dăm mână cu mână...", nici (vorba „marsiliezei" paşoptiste a fratelui Ion Catină) „Aideţi fraţi într-o unire,/ Ţara noastră e-n peire./ Aste ziduri şi palate,/ Unde zac mii de păcate,/ Aideţi a le dărâma." Ba chiar nici *Internaţionala*, refrenul căreia, tradus în româneşte, începe cu acelaşi „hai": „Hai la lupta cea mare..."

(De menţionat, în paranteză, că, pe când, în *Internaţionala*, această „luptă", *cea din urmă*, adică „C'est la lutte finale", se consumă în răstimpul însuşi al imnului apocaliptic, – într-o accepţie sacră, nu profană), „hai la lupta cea mare", din, evident, versiunea indigenă, implică, prin acest „hai", ce-i un *ne-încă*, o minimă expectativă, un proxim viitor milenarist, un „a venir".)

Cuvine-se, deci, a stărui oleacă asupra micii, dar glorioasei interjecţii, care, în rol de verb imperativ, e chiar imperativul oricărei revoluţii; sau, mai precis, detonatorul exploziei/bombei care este ea.

Nu trebuie ghilimetat, în ocurenţă, niciunul din aceşti trei termeni: *bombă, explozie* şi *detonator*, pentru motivul că o revoluţie (ori, baremi, o revoltă, o răscoală, o zaveră sau o rebeliune) se declanşează în momentul în care e atins volumul critic al diverselor tendinţe sediţioase, al potenţialurilor insurecţionale, astfel încât analogia cu explozia este de luat, aici, la propriu.

(În paranteză fie spus şi, evident, la modul ludic: când pricina răzmeriţei e foamea, această massă critică e massa rămasă tot mai fără masă!)

Fizical vorbind, o revoluţie implică trecerea de la repaos la mişcare, de la echilibru la acţiune, fapt irealizabil în absenţa unui impuls, a unui stimul cinetic mobilizator.

Or, tocmai un asemenea impuls, declanşator de energii latente, e, în aceste imnuri, vorba *hai(de)*. Ea presupune prealabilul repaos, zăbava în stagnant sau inerţial, mortificanta apatie, adică „somnul cel de moarte". Providenţiala deşteptare se dă, la noi, prin acest *haide(m)*, – care, în franţuzeasca *Marseillese*-ei este, cum am văzut, „allons", iar într-a *Internationale*-ei, e „debout": „Debout les damnés de la terre!" (adicătelea, dacă aţi uitat, „Sculaţi, voi oropsiţi ai vieţii!").

În fine, nu cred că e locul, aici, să facem cercetări asupra cât mai multor imnuri de o asemenea factură, de pe la noi sau de aiurea. Spune-voi numai că o vorbă ca *hai(de)* face, în română (ca şi, pesemne, în bulgară, în sârbă sau în albaneză), cât zece verbe la un loc!

De remarcat că tocmai turca (limbă pe care moldovlahii ostili, dar tot mai resemnaţi, vor fi valorizat-o, îndeobşte, într-un registru tragicomic, peiorativ sau defetist) ne-a furnizat, la o adică, declicul însuşi al urnirii (şi, *in extremis*, al Unirii). Unul de ordin strict verbal, dar, pe cât cred, indispensabil unei stilistici a acţiunii; şi care, muzical vorbind, are valoarea unui *Auftakt*, a incipientului (pre)sunet din care izvodeşte cvarta (întotdeauna ascendentă) specifică atâtor imnuri (inclusiv „Deşteaptă-te, Române").

Păstrând proporţiile, firește, acest mic *hai(de)* este omologul „big bang"-ului inaugural, al biblicului „Fiat lux", – nicio revoluţie, de altminteri, nedispensându-se de ingredientul geneziac al prefacerii ca (nouă) facere a lumii.

Numai că, vai, prefacerea, adesea, e simplă prefăcătorie (adică pseudomorfoză), când nu devine un prilej de inomabile afaceri, manevre sau maşinaţiuni; astfel încât imperativul biblic s-ar tălmăci printr-un (să zicem:) „Faceţi lux!", – cu corolarul *„Fiat lux* este maşina ideală!".

Haios, nu?! ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

“Zero și infinit sunt frați, sunt amândoi elemente de ficțiune”

De vorbă cu acad. Solomon Marcus

Lucia Dărămuş: *Vorbiți-mi despre modelul european, cum vedeți moștenirile creştină, iudaică, latină, greacă?*

Solomon Marcus: Suntem marcați de moşteniri-le pe care le evocați. Sunt de acord să le asociem modelului cultural european, cu două condiții: a) europenitatea nu mai este numai cea geografică, ea este cea culturală. Prin ceea ce are mai bun, cultura americană este o prelungire a celei europene şi, în unele privințe, este partea ei cea mai avansată; b) postmodernitatea şi globalizarea culturală (despre aceasta din urmă mulți nici măcar nu vor să audă şi, în mod fals, o consideră oximoronică) schimbă datele problemei. Opoziția de altă dată dintre Occident şi Extremul Orient este acum mult atenuată (a se vedea, de exemplu, modul de concepere a temporalității şi rolul central al paradoxului, al circularității). Fără conştiința globalizării culturii, fie ea ştiințifică, tehnologică, artistică sau filozofică, nu putem intra în mod serios în competiția mondială a valorilor. Am dezvoltat în alte locuri această idee.

- Este ştiut că matematica, mitul şi poezia îşi au teren comun cu imaginarul. În împărțirea la 0 care este scenariul fictiv?

- Spuneți “Este ştiut că...”. Pentru mit şi poezie, este într-adevăr ştiut, pentru matematică însă educația actuală nu prea îi orientează pe elevi în direcția unei matematici bazate pe imaginar, pe ficțiune. Ba, mai mult, se obişnuieşte a se pune într-un aparent contrast imaginarul artei cu terestrul științei. În orice caz, imaginarul științei, al matematicii îndeosebi, este mai degrabă ascuns decât explicitat şi explicat. În ceea ce-l priveşte pe *zero*, situația este foarte delicată, de aceea i s-au dedicat cărți întregi. Una dintre ele a fost tradusă în româneşte, la Editura Humanitas. Alta, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, de Brian Rotman, a apărut în 1987, la Stanford University Press. Orice număr este un element de ficțiune, nimeni nu l-a văzut pe 5, ci numai 5 mere sau 5 cărți. Dar numărul zero este de două ori ficțional; o dată, pentru că e un număr, a doua oară, pentru că nu poate fi instanțiat prin ceva concret, de felul merelor sau cărților; el exprimă o absență, deci o situație care nu poate fi percepută direct, ci numai prin negarea unor anumite prezențe. Rezultatul obținut este numit convențional numărul zero. Ceea ce este uimitor la zero e legătura sa indisolubilă cu infinitul. Acest lucru este foarte vizibil în împărțirea la zero, la care vă referiți. Ați intuit bine că aici se ascunde ceva interesant. Copilului din clasa a patra sau a cincea îi spunem că această împărțire e imposibilă, dar ca argument ne prevalăm de un raționament prin reducere la absurd, care, la această vârstă, nu e uşor de acceptat. Dar, dacă zero nu are ce căuta la numitorul unei fracții la care numărătorul e diferit de zero, atunci matematicianul ocoleşte dificultatea şi se întreabă ce se întâmplă când numitorul se apropie de zero fără a-l atinge. De exemplu, în fracția 1/x, dacă x parcurge şirul infinit de valori 1/n (n=1, 2, 3, ...), care, evident, se apropie din ce în ce mai mult de zero (aici intervin noțiunile de limită şi de convergență, care au avut nevoie de mii de ani pentru a putea fi degajate în forma lor riguroasă de azi), atunci 1/x parcurge şi el un şir infinit de valori, care cresc tot mai mult, depăşind orice valoare posibilă; se spune că şirul tinde la infinit. Deci: dacă numitorul x tinde la zero, atunci fracția 1/x tinde la infinit. Tot aşa, dacă numitorul x tinde la infinit, atunci fracția 1/x tinde la zero. Zero şi infinit sunt frați, sunt amândoi elemente de ficțiune de care avem nevoie ca de aer.

- În antichitate, medicina este trecută, alături de poezie, în rândul artelor. De ce matematica, deşi înrudită în subsidiar cu poezia, nu face parte dintre arte?

- Asocierea medicinii cu arta se referă la faptul că, în antichitate, medicina avea un caracter predominant empiric, bazat pe îndemânare şi inițiativă, deci conta în primul rând meşteşugul, fapt care o apropia de artă. În acea perioadă nu exista o diferențiere accentuată a disciplinelor, predomina o cultură sincretică. La Pitagora, matematica şi muzica mergeau împreună şi acelaşi sincretism îl regăsim la Platon. Am dezvoltat în scrierile mele modul în care literatura şi matematica sunt (prin Homer, respectiv prin Thales şi Pitagora) fiice ale miturilor, de la care au preluat funcția de simbolizare, nevoia de ficțiune şi de metaforă, orientarea spre optimizare semiotică, în sensul unui ‘maxim de gând’ într-un ‘minim de cuprindere’ (deci densitate semantică mărită), structura holografică (capacitatea locului şi instantaneului de a da seama despre globalitate şi despre eternitate; capacitatea finitului de a da seama despre infinitate şi a ‘puținului’ de a da seama despre ‘mult’).

- De la G. Moisil la N. Manolescu, de la Carlo Tagliavini la P. Segall toți vorbesc despre o muncă de pionierat*, despre* saltul calitativ*, despre podul construit de Solomon Marcus între domenii aparent complet opuse. Ce a stat la baza* nebuniei *dumneavoastră de a vedea structura matematică în spatele poeziei, de a înțelege adânc că un pumn de cuvinte aşezate unele lângă altele nu înseamnă poezie?*

- Pentru a răspunde la această întrebare, am scris câteva cărți şi numeroase articole. Îmi place că ați folosit cuvântul ‘nebunie’; încep primul capitol din a mea *Poetica matematica* reproducând următoarea reflecție a unui mare matematician, Marston Morse: *Matematica este sora şi auxiliara necesară a artelor şi este atinsă de nebunie şi geniu.* Fără nebunie, adică fără depăşirea cumințeniei conformiste, nu există marea creație pe care o vedem la Salvador Dali şi la matematicieni ca Evariste Galois, Janos Bolyai şi Abraham Robinson (cu ale sale universuri non-standard). Dar, ca să ajungi la aceste înălțimi amețitoare, trebuie să te antrenezi exact aşa cum se antrenează alpiniştii. Am început acest antrenament încă din copilărie, când inventam jocuri teatrale şi țineam un ziar al străzii, din adolescență, când îi frecventam pe marii visători de felul lui Poe, Baudelaire şi Rilke, apoi în studenția de la Matematică, unde contemplam extraordinarele ei universuri de ficțiune, care-mi permiteau accesul la infinitate, şi unde vedeam clar cum pot transgresa vizibilul, fără a pierde accesul la inteligibil. Matematica şi poezia sunt două moduri fundamentale în care lumea se ascunde şi ne provoacă s-o căutăm şi s-o descoperim. În acest joc stă toată plăcerea vieții; nu întâmplător suntem numiți *homo ludens*. Pentru a înțelege eficacitatea matematicii în poezie, trebuie mai întâi să înțelegi arta din interiorul matematicii.

- Începând cu filosofii antici, ca Parmenide, Platon, Augustin etc. mai toți filosofii au cochetat cu cifrele şi au făcut-o bine. Argumentați, vă rog, importanța studierii matematicii (părți ale ei) în cadrul filosofiei.

- Noica a crezut că între filozofie şi ştiință, între filozofie şi matematică ar exista o frontieră precisă, riguroasă, şi a propus diferite distincții binare corespunzătoare. Una din ele refuză ştiinței capacitatea de a se referi la om, recunoscându-i competența numai în domeniul lucrurilor. Ca precauție, scoate din domeniul filozofiei preocupările de filozofia ştiinței, mutându-le pe teritoriul ştiinței. Presupoziția care se află la baza unor considerații de acest fel este existentă unei delimitări riguroase între ştiință şi filozofie. Dar tocmai această delimitare a devenit mult mai greu de operat în secolul al XX-lea decât în secolul al XIX-lea, iar acum e şi mai greu. În ceea ce priveşte matematica, nimeni nu mai ştie unde se termină matematica şi începe filozofia sau invers Aşa se face că în recentul *Princeton Companion to Mathematics* se acordă un loc important unor chestiuni pe care unii le consideră ale matematicii, alții ale filozofiei. Va trebui să ne obişnuim tot mai mult cu această confuzie. Matematica şi filozofia sunt deopotrivă de greu (dacă nu imposibil) de definit, iar problemele semantice ale matematicii, cele de fundamente, sunt cu un picior în matematică iar cu celălalt în filozofie. Metabolismul celor două este esențial, dar, trebuie să recunoaştem, nici educația matematică, nici cea filozofică nu iau în seamă cum se cuvine această cerință.

- Poate vă va suna uşor bizar întrebarea mea, dar eu o pun cu orice risc. Este Dumnezeu matematic, gândul lui Dumnezeu este matematic, logos-ul divin este matematic?

- Toate tradițiile privind modul de reprezentare a Divinității acordă un loc esențial atributului infinității. În orice religie, Divinitatea beneficiază, într-un fel sau altul, de acest atribut. Am spus: *într-un fel sau altul*. Pentru a stabili detaliile acestei constatări, este profitabil să luăm în considerare achizițiile matematicii, deoarece matematica a dezvoltat în mod sistematic preocuparea de a înțelege toate aspectele infinității. S-a spus chiar că acesta ar fi primul scop al matematicii. Răspunsul la această întrebare a dv. a constituit obiectul comunicării mele la Congresul organizat de Fundația Templeton la Bucureşti, în octombrie 2009.

Interviu realizat de
Lucia Dărămuş

■

16 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

E. Lovinescu și voința de înnoire (I)

Șerban Axinte

„Sub semnul eclectismului"

E. Lovinescu a scris destul de puțin despre roman, dar prin întreaga sa ideologie - subordonată voinței de înnoire cu orice preț - a reuşit să imprime literaturii române o direcție clară, unitară, reductibilă însă la doar câteva teze complementare. În fond, ceea ce propune Lovinescu este de o simplitate surprinzătoare. Dar atitudinea sa, potrivnică tuturor ezitărilor, şi perseverența demonstrată în promovarea, susținerea şi apărarea punctului de vedere au garantat succesul ideologiei lovinesciene.

Mai mulți critici şi istorici literari au făcut referire la un anumit eclectism de care ar fi suferit Lovinescu la începutul carierei sale. Acest mod de a privi lucrurile i s-a datorat în mare măsură tot lui Lovinescu şi autocaracterizării pe care şi-a făcut-o la un moment dat: „În această epocă de zece ani (1906-1916), critica lui E. Lovinescu afirmă ca metodă impresionismul, cu noțiunea căruia avea, de altfel, să se confunde în atenția contemporanilor, pe fond de relativism estetic şi într-o formă căutată, nuanțată de evidente intenții de realizare artistică. Nimic revoluționar sau voit modernist, nimic sistematic sau măcar ideologic: o activitate desfăşurată sub semnul eclectismului şi al unui empirism dominat de cultura clasică şi de un echilibru temperamental"[1]. Este adevărat că discursul lovinescian s-a radicalizat mai târziu, odată cu apariția operelor sale majore, *Istoria civilizației române moderne* şi *Istoria literaturii române contemporane*. Dar o lectură a textelor sale de tinerețe ne face să credem că toate ideile mari dezvoltate ulterior îşi au originea în chiar perioada incriminată.

O periodizare succintă

Din punctul nostru de vedere, activitatea critică a lui Lovinescu poate fi periodizată astfel. Prima etapă se suprapune aproape perfect peste intervalul (1906-1916), cel dominat, în opinia generală, de viziunea impresionistă şi eclectică. Acestei perioade îi urmează o alta, identificabilă cu acțiunea *Sburătorului* ca agent al modernismului literar. Este etapa în care doctrina lovinesciană se definitivează şi influențează în mod nemijlocit producțiile literare cele mai viabile ale direcției moderniste. Rândurile de pe pagina de gardă a *Concertului din muzică de Bach* al Hortensiei Papadat-Bengescu vorbesc de la sine: „acest roman s-a citit pe măsură ce a fost scris, şi a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în şedințele literare ale cercului «Sburătorul» din anul 1925". Concomitent cu suspendarea apariției revistei, începe etapa ultimă a activității critice lovinesciene. Este perioada marilor sinteze *Istoria civilizației române moderne* şi *Istoria literaturii române contemporane*, încununată prin apariția ultimului volum al celei de-a doua, subintitulat *Mutația valorilor estetice*.

Examinând opera în datele ei esențiale şi privind lucrurile din perspectiva ideii de înnoire, se poate constata o coerență reală între cele trei etape enunțate. Lovinescu a trasat de la bun început liniile principale ale proiectului său critic de la care nu s-a abătut decât sub pretextul unor revizuiri necesare. Dezideratul său teoretic nu a evoluat decât sub aspect noțional, nuanțările operate pe parcurs neschimbând radical datele problemei.

Romanul, un „joc complex de sentimente"

În anul 1911, E. Lovinescu a publicat articolul *Criza actuală a literaturii noastre*, un text ce conține în germene concepția criticului despre „evoluția poeziei epice în veacul XX" şi propune implicit un răspuns la întrebarea de ce nu avem roman?, întrebare formulată de N. Iorga în 1890 şi reluată la o temperatură mai înaltă de M. Ralea în 1927. Acuzând insuficiența literaturii sămănătoriste în baza exclusivismului şi a lipsei de intelectualitate a acestuia, Lovinescu îşi precizează propria poziție: „Nu putem trăi - literaturiceşte - mereu în lumea haiducilor, a hoților de cai, în care se desfăşoară romantismul literaturii sămănătoriste; nu putem asculta mereu poveştile lui moş Gheorghe, ce pufăie din lulea în «lumina scăzută» a amurgului, îşi drege glasul spre a începe o veche poveste de demult, lungind-o şi neisprăvind niciodată; nu ne putem reduce hrana sufletească numai la o astfel de literatură rudimentară"[2].

Criticul sesizează impasul în care se afla literatura română în acel moment, impas dictat de înțelegerea limitată, unilaterală a artei. Reproducerea continuă a aceloraşi formule, prin aceleaşi mijloace conduce inevitabil la o stare de colaps expresiv, la îmbătrânirea şi degenerarea sensibilității. Din acest motiv, literatura trebuia să-şi afle resursele în altă parte, să fie în pas cu dezvoltarea societății, să se intelectualizeze, să răspundă nevoii de interioritate a ființei umane: „O literatură la înălțimea momentului nostru cultural trebuie să răsfrângă şi alte bătăi de inimă şi alte gânduri mai înalte şi alte speculații intelectuale şi sentimentale; fără a cădea în ceea ce unii se grăbesc a numi decadență, pentru a scăpa de remuşcări, literatura unei țări civilizate nu se poate limita la isprăvile lui Cozma Răcoare, la poveştile mucegăite ale lui moş Gheorghe, sau ale lui conu Andrieş [...] nu mai sunt oare şi minți gânditoare, suflete în care se îmbină jocuri complexe de sentimente, năzuințe?"[3]. Aşadar, soluția ieşirii din criză e formulată destul de limpede. Proza românească trebuia să se reinventeze, să înceteze a mai fi „veche poveste" rostită „în lumina scăzută a amurgului" şi să devină „joc complex de sentimente". Bineînțeles că această formulă metaforică este insuficientă pentru a desemna amploarea ideilor lovinesciene despre înnoirea prozei, dar este edificatoare pentru preocupările timpurii ale criticului în această direcție. Convingerea lui Lovinescu, deja formată în 1911, îi apare lui Al. Protopopescu, pe bună dreptate, ca „un factor mobilizator de avangardă epică"[4].

Direcțiile ideologiei lovinesciene

Am afirmat la început că ceea ce propune Lovinescu este de o simplitate surprinzătoare. Aşa par toate lucrurile aflate sau reaşezate în făgaşul lor firesc. Dar şabloanele de gândire ale vremii s-au dovedit a fi adversarele ideii de normalitate. Toate acțiunile criticului au avut ca scop reinventarea normalității, adică, reintegrarea literaturii române în fenomenul global al dezvoltării culturale europene, ce-i era în esență propriu, dar de care a fost înstrăinată foarte multă vreme. Cum între cultură şi civilizație a existat mereu o relație de interdependență, Lovinescu îşi începe demersul prin enunțarea cauzelor de natură istorică ce au determinat ieşirea civilizației româneşti de pe orbita civilizațiilor apusene. Ortodoxismul este considerat cel mai important şi eficient agent al unei orientalizări potrivnice artei, toate progresele culturii române înregistrate de-a lungul timpului fiind doar rezultate ale contactului sporadic cu Apusul. Criticul este convins că istoria civilizației române moderne începe odată cu secolul al XIX-lea, atunci când, datorită Revoluției de la 1848, s-au intensificat raporturile cu lumea occidentală. La baza formării civilizației române stă, aşadar, principiul sincronismului, transplantarea civilizației apusene în spațiul românesc urmând anumite legi ale imitației. Ideea de bază este aceea că imitația e prima formă a originalității, în sensul că, prin contactul cu „unitatea temperamentală a rasei" orice imitație capătă un anumit caracter specific. Originalitatea civilizației româneşti constă, nu în „elaborație", ci în „adaptare şi prelucrare". Tradiționalismul este posibil doar în cazul popoarelor care au cunoscut o *epocă clasică*, o etapă de „expansiune națională integrală", în lipsa acesteia tradiționalismul nefiind altceva decât o „imposibilitate sociologică". De altfel, tocmai absența unei tradiții puternice şi unitare a făcut posibilă transformarea în sens revoluționar a civilizației române.

Teoria lovinesciană referitoare la evoluția civilizațiilor se aplică prin extrapolare şi doctrinelor literare care cunosc o devenire similară. Modernității sociale îi corespunde modernismul literar. E. Lovinescu defineşte mişcarea modernistă „ca o mişcare ieşită din contactul viu cu literatura franceză [...] de după 1880" şi reprezintă o reacție împotriva unei formule învechite de artă. În ceea ce priveşte proza, „poezia epică", aceasta a cunoscut o evoluție în două direcții. S-a produs necesara schimbare a „materialului de inspirație", cu alte cuvinte, s-a realizat trecerea de la rural la urban. A doua direcție, superioară valoric față de prima, a presupus abolirea lirismului şi întemeierea adevăratei literaturi epice: „dacă poezia lirică înseamnă «subiect», şi evoluția ei înseamnă adâncirea în «subiect», nu tot la fel e şi condiția de existență a poeziei epice, a cărei evoluție nu poate însemna decât adâncirea în «obiect». Modurile de expresie artistică se reduc la două

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

tipuri corespunzătoare unor anumite categorii de sensibilitate, tipul subiectiv şi tipul obiectiv, dominat fiecare de legile interioare ale categoriei sale, aşa că, dacă în domeniul lirismului romantismul reprezintă o fază salutară de evoluţie a genului, în poezia epică el nu poate fi decât un element de perturbare şi de dizolvare”[5].

În ceea ce priveşte „materialul de inspiraţie”, criticul comite o eroare. În mod surprinzător, face aceeaşi greşeală pe care el însuşi le-o impută unor agenţi ai sămănătorismului. Atribuie valoare estetică obiectului operei de artă. Acest fapt îl face pe Eugen Simion să afirme: „a considera «inferioară» o literatură numai după obiectul ei, a spune că o operă e nouă, superioară pentru că înfăţişează o clasă evoluată, iar alta e rea, anacronică, pentru că se ocupă cu obstinaţie de fenomene revolute, de categorii socialmente conservatoare e, desigur, o mare prejudecată. E totuna cu a transforma o convingere ideologică într-o judecată estetică”[6]. Eroarea este însă explicabilă, nefiind altceva decât rezultatul unei exagerări utile la acea vreme. Sămănătorişţii susţineau echivalenţa, nocivă din punctul de vedere al legilor artei, dintre etic, etnic şi estetic. Acţiunea lor era mai mult decât o exagerare în direcţia identificării „specificului naţional” (o valoare în sine!) cu satul românesc. Se simţea, firesţe, nevoia unui element care să contrabalanseze situaţia creată. Lovinescu a crezut, cu siguranţă, că dacă cere literaturii să-şi schimbe obiectul se va produce până la urmă şi mutaţia estetică aşteptată. Trecerea de la rural la urban a contat însă doar din punctul de vedere al sociologiei literaturii, şi asta, în ciuda faptului că, ideea citadinizării prozei, în general, şi a romanului, în special, a iscat numeroase polemici care au continuat până târziu.

Întemeierea „adevăratei literaturi epice” s-a datorat cu asupra de măsură aplicării celuilalt principiu lovinescian, acela al obiectivării realiste în dauna lirismului de sorginte romantică. În această privinţă, Lovinescu nu a greşit deloc. „Adâncirea în «obiect»” a făcut posibilă apariţia romanului românesc modern. Totuşi, trebuie precizat că, mentorul grupării *Sburătorul* s-a slujit de propriul principiu până dincolo de limitele funcţionale ale acestuia. Aşa se explică unele lecturi greşite, valorizări hazardate sau minimalizări eronate. Criticul îl judecă aspru pe Mihail Sadoveanu, dar se arată complet satisfăcut de satirele maiorului Gr. Brăescu.

Note:

1 E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937. Evoluţia ideologiei literare*, apud. Modernismul literar românesc în date *(1880-2000) şi texte (1880-1949)*, volumul I, cuvânt introductiv, selecţia, îngrijirea textelor şi cronologie de Gabriela Omăt, p. 621.
2 E. Lovinescu, *Criza actuală a literaturii noastre*, în „Convorbiri literare”, 1911, nr. 12.
3 ibidem
4 Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, ediţia a III-a, prefaţă de Vasile Andru, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002, p. 45.
5 Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Volumul IV (Evoluţia prozei literare), p. 12.
6 Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit, volumul I*, ediţia a II a revăzută şi adăugită, Editura „Grai şi Suflet - Cultura naţională”, Bucureşti, 1996, p. 370. ■

Mara - o radiografie a sufletului

Denis-Steliana Brădescu

Partea II
Freud: duşmanul meu?! (Cazul Burdea)

Drumul existenţial al lui Naţl nu se aseamănă decât aparent cu cel al lui Iorgovan, deşi biografiile lor par să aibă elemente comune. Iorgovan umblă cinci ani la şcolile din Arad, dar îşi întrerupe studiile şi se face plugar ca tatăl său. Naţl frecventează şi el, tot cinci ani, gimnaziul din Timişoara, pentru ca ulterior să se întoarcă acasă şi să preia măcelăria lui Hubăr. Naratorul ne spune că firea tânărului Naţl nu s-a înnăsprit, deşi nu el alesese să-şi abandoneze şcoala, ci tatăl său îl retrage cu gândul că singurul fiu trebuie să urmeze meseria părinţilor săi.

Confruntările tată-fiu din romanul *Mara* au de fiecare dată ca substrat profund această decizie unilaterală a tatălui, care, deşi îşi va face ulterior mustrări, nu le va mărturisi niciodată şi nu va căuta o cale de a remedia relaţia puternic, dar imperceptibil zdruncinată încă din adolescenţa tânărului.

Lucrurile stau complet diferit în cazul lui Iorgovan la a cărui domnie – ne spune naratorul - *„Busuioc visa nopţi întregi şi nici n-avea de ce să nu viseze fiindcă fecioru-său era bun şcolar”*. Însă tânărul bogătan din Curtici decide să facă pasul înapoi spre casă cu gândul nemărturisit că aceasta era adevărata dorinţă a tatălui său: întoarcerea la plugărie a băiatului. Ulterior nuvela ne va confirma faptul că, şi de această dată, naratorul s-a înşelat sau ne-a înşelat. Iorgovan nu putea fi decât fiul lui Busuioc. Între cei doi cel mai puternic trebuia să rămână tatăl. Rivalitatea lor ciudată va alimenta depresia lui Iorgovan şi va duce în final la sinuciderea acestuia. Busuioc îşi va îngropa fiul „pas cu pas” inducându-i permanent ideea că tot ceea ce face este spre binele acestuia, chiar şi atunci când intră în flagrantă contradicţie cu dorinţele tânărului. Nevolnicia e o trăsătură definitorie în egală măsură a părintelui şi a copilului.

Naţl va avea puterea să se detaşeze de tatăl distructiv şi să îşi ia viaţa în mâini. Lupta cu sine, cu ceilalţi (cu tatăl, cu societatea...) nu va fi uşoară şi nici de scurtă durată: presărată cu stări depresive, crize de identitate, dar naşterea copilului său îl găseşte călit, responsabil, decis să-şi asume condiţia existenţială până la capăt.

Spre deosebire de *Pădureanca*, *Mara* are în centru un personaj care îl ajută pe cititor să-şi formeze cu mai mare uşurinţă o opinie despre eroii masculini ai romanului. Este vorba de Burdea, tovarăşul de bancă din gimnaziu al lui Naţl, care se dovedeşte a fi psihologul, psihanalistul tuturor relaţiilor majore surprinse în roman. Lui îi revine meritul de a preciza cu claritate cauza permanentului conflict Naţl-Hubăr şi sursa incurabilei suferinţe pe care o suportă tânărul ceas de ceas: *„Nenorocirea lui e că părinţii nu l-au lăsat la şcoală. Nu e făcut pentru măcelărie, şi în loc de a-şi căuta de meserie se reazămă pe averea părinţilor săi şi-şi petrece viaţa citind fel de fel de cărţi care-l ameţesc”*.

Burdea stârneşte antipatie atât Persidei cât şi lectorului prin contiguitate afectivă datorită rolului său de raisonneur al celor mai intime trăiri ale eroilor. Una din primele sale replici rostite cu *„glas subţire şi oarecum sfâşietor”* îi clarifică perfect această poziţie în ţesătura romanului: *„Te ştiu şi îmi pare bine că am ocaziunea să te şi cunosc”*. El se vrea a fi confidentul fetei aşa cum fusese al băiatului, dar şi pentru unul şi pentru celălalt se dovedeşte a fi un Mefisto ispititor, răutăcios şi sfidător, a cărui imixtiune în viaţa privată e resimţită de fiecare dată cel puţin ca inoportună. Cu ton dăscălesc, Burdea le ţine pe rând celor doi lecţia despre antipuritanism, anticenzura impulsurilor... Tânărul e un hedonist, mai precis un epicurian, care nu crede în datorii şi responsabilităţi, ci doar în respectarea şi urmarea legii firii pentru că în natură totul se întâmplă în chip necesar şi după legi interne: *„Domnişoară, omul vrea să aibă femeia pe care o iubeşte, s-o strângă în braţe, s-o sărute, s-o dezmierde: aşa vrea firea, şi e nebun cine se pune împotriva firii”*.

Burdea e un vitalist în sensul opoziţiei faţă de pasivitate, grija pentru salvarea libertăţii de voinţă şi acţiune a omului şi năzuinţa după fericire. Din această perspectivă iubirea trebuie primită atunci când vine, fără a căuta răspunsul la întrebarea

18 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

„De ce vă iubiți?”: *„Iubirea e din altă lume, şi se iveşte din senin, fără ca să ştii de ce, se dă pe faţă fără ca să ştii cum, şi se duce fără ca să ştii unde.”*

Dacă dragostea e dovada vie a neputinței raționalului în fața iraționalului, atunci imaginea Persidei de *„icoană sfântă din altar”*, pe care o enunță Natl e una convențională şi improprie. Burdea se pronunță cu brutalitate pentru distrugerea ei: *„...Aşa ziceți voi cu toții până ce nu vă săturați a vă închina, apoi luați icoana şi o terfeliți, pentru ca să scăpați!”* Violența cuvintelor ce maculează portretul din inima lui Natl creşte în intensitate: *„Parcă însoțirea omenească e ceea ce căutați voi!? Parcă popa şi părinții au să-şi mai vâre şi ei nasul în treburile voastre? Ai s-o prinzi o dată într-un colț şi oameni sunteți amândoi.”*

Recunoaştem aici clare noțiuni de psihanaliză care au construit celebra teorie freudiană a libidoului. Psihanalistul *„avant la lettre”* care este Burdea nu reuşeşte să convingă, ci produce o rană adâncă: *„Natl se cutremură în tot trupul; îi venea să-l apuce de piept şi să-l scuture încât să-i clănțănească oasele”*. În acelaşi mod reacționase şi Persida în dialogul cu Burdea: *„Ea se cutremură în tot trupul, cuprinsă de fiorii care o trecuseră când se văzuse singură. Simțea că nu vine bine să stea atâta timp singură cu acest om pe care acum îl întâlnise întâia oară în viața ei [...] şi totuşi nu putea să se despartă de dânsul.”* Putem distinge în legătura fragilă dintre Persida şi Burdea o atracție şi ea de tip psihanalitic dintre pacient şi medic: *„Nu mai stătuse cu nimeni astfel, ca acum cu dânsul de vorbă, nu intrase nimeni ca el în sufletul ei, şi se simțea ademenită de întregul lui fel de a fi”*. E neîndoielnic că Burdea are reale abilități de introspecție şi sondarea psihologiei celuilalt. De fapt naratorul ne anunțase aceasta de la prima ieşire în cadru a personajului: *„D-l Burdea, un om scurt şi lat în spate, aproape cocoşat, rău îmbrăcat, cu părul lung şi lățos, cam spân şi cu nasul turtit, nu se mişcă din loc după ce Corbu coborâse scările; când însă Persida se ivi în cerdac, el se uită la dânsa cu nişte ochi de dihor, care intrau parcă în carne şi străbăteau prin oase, încât Persida se opri speriată în loc.”* Portretul e unul caricatural grotesc, ce întregeşte imaginea Ispititorului pe care elementele prezentate până acum au configurat-o deja. De aceea, a doua întâlnire a Persidei cu Burdea la Viena o va găsi pe picior de luptă. Ceea ce rămâne din starea de început e doar teama *„de ochii scrutători ai acelui om, de gura lui cea rea...”*. Seducția exercitată la început de acest bărbat diabolic se converteşte în dezgust. Înzestrată la rândul ei cu capacitatea de a analiza şi înțelege oamenii, Persida îi construieşte acestuia o caracterizare cu care cititorul va rămâne în final: *„Sunt în lume o mulțime de lucruri pe care oameni ca Burdea nu sunt în stare să le înțeleagă, şi el era neruşinat fără ca să-şi dea seama că este. Nu-i rămânea deci, decât să-l ia cum era şi să vorbească cu el în felul lui.”* Cei doi protagonişti reuşesc să păstreze secretul căsătoriei lor în ciuda atacurilor concertate ale lui Burdea. Izbânda rezultă din puterea psihologică superioară pe care o dobândesc tinerii prin dragostea ce-i leagă.

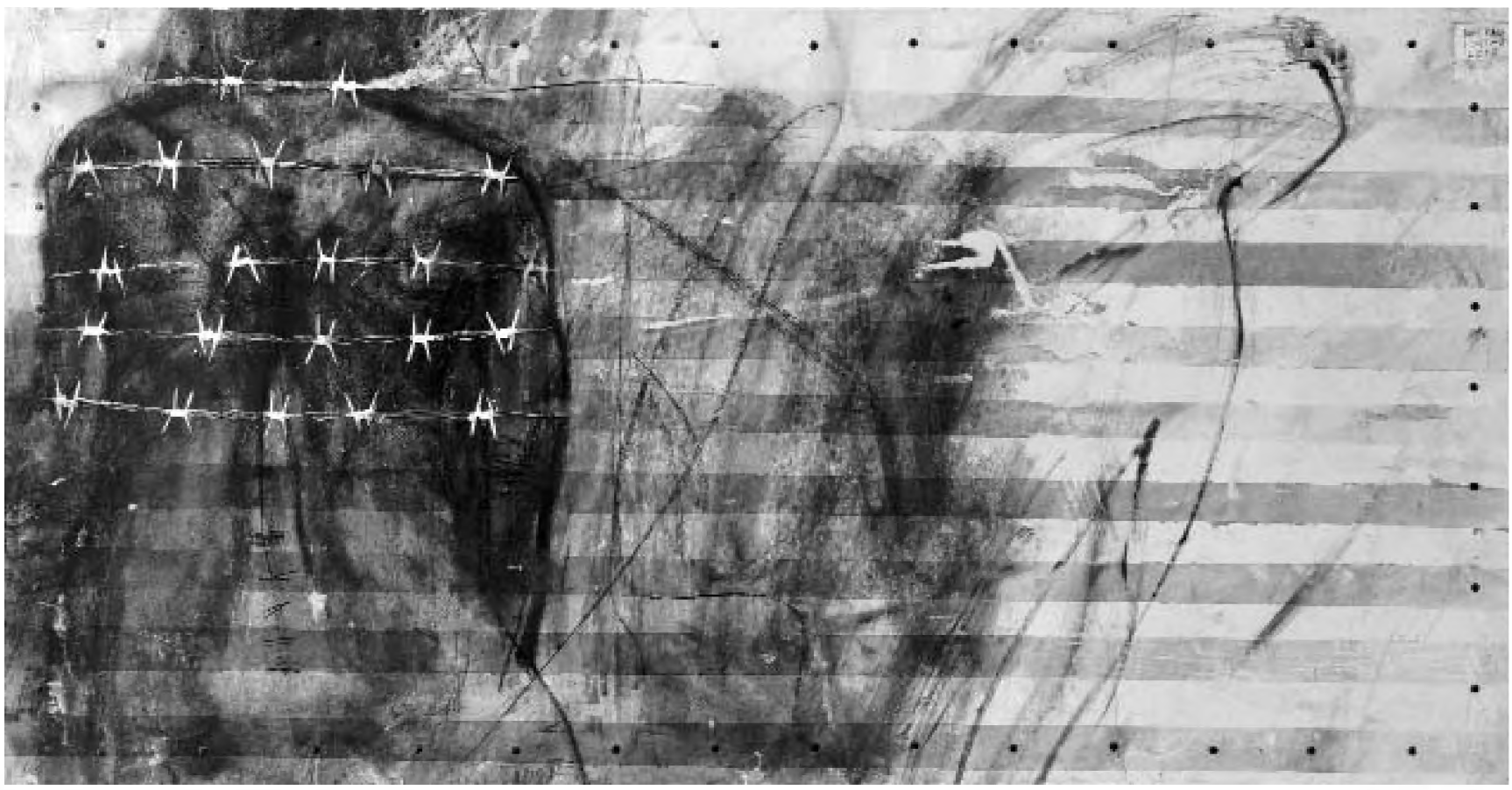
„Când ți se va fi urât de el, eşti frumoasă şi n-ai decât să alegi un altul.” îi spune Burdea. Pentru femeie, mesajul e unul înspăimântător prin faptul că dezvăluie puternicul impuls de maculare de care e stăpânit Burdea. Efectul acestuia nu este însă unul negativ. Înstrăinarea pe care o simte Persida alături de prietenul lui Natl o trimite la decizia întoarcerii acasă. Surprinzător, dar presupusul terapeut are din nou un rol important în viața cuplului. Burdea, ca agent al destinului, o ajută o dată în plus să-şi înțeleagă calea. Ultima seară petrecută alături de acesta şi de soțul ei scoate la lumină pentru Persida şi alte aspecte necunoscute ale căsniciei sale. În dialogurile Burdea-Natl la care Persida asistă, soțul îşi descoperă o latură neştiută a personalității lui: cunoştințe bogate, inteligență, spirit viu. *„Persida nu-şi închipuise că soțul ei e atât de deştept şi mai ales că ştia atât de multe. Un om, ei cu totul nou, ieşise într-însul la iveală şi ceea ce o atingea cu deosebire plăcut era căldura şi chibzuiala cu care el susținea părerile atât de deosebite de ale lui Burdea. Ştia acum de ce îl iubeşte şi îl iubea cu tot dinadinsul...”* Prezența lui Burdea în viața celor doi se dovedeşte a fi, aşadar, nu doar crucială ci şi benefică.

Regăsim, aşadar în romanul *Mara*, o anticipare a psihanalizei nu mai puțin şocantă prin precocitatea ei. În studiul său dedicat Vienei dintre anii 1848-1938, William M. Johnston menționa o nuvelă impresionistă a lui Ferdinand Kurnberger de aceeaşi factură ca opera scriitorului ardelean intitulată *Povara tăcerii, un studiu al sufletului* (1866). Profesorul american făcea observația că majoritatea scrierilor care au în centru tematica psihanalitică se axează pe problematica iubirii şi a morții. Operele „fixează ținta” unui eveniment central, apoi îşi desfăşoară experiența în cercuri concentrice în jurul fenomenului aflat în centru. Prin dialog şi asociații libere se dau la o parte pojghițele memoriei pentru a demasca obsesia centrală: Eros sau Thanatos.

În 1891, Hermann Bahr, un freudian, scria, trecând în revistă trăsăturile psihanalizei: “Noua psihologie va căuta elementele de bază [ale sentimentelor], lucrurile care se nasc în întunecimea sufletului, înainte să ajungă la limpedea luminăacest proces haotic şi chinuitor de plictisitor, al sentimentelor, care atunci când ajung în pragul conştientului îşi travestesc complexitatea sub forma unor concluzii simple.”[1]. Aceste cuvinte ar putea fi cu uşurință asociate personajului Burdea a cărui viață le pune permanent în practică, prin gândire şi atitudine. Slavici se dovedeşte o dată în plus, prin construcția acestui erou, adept al teoriilor lui Freud într-un timp când psihanaliza se contura ca operă latentă, genială, dar care inflama spiritele şi atrăgea disprețul şi opoziția fermă a unei părți importante a intelectualității austriece. De unde această intuiție excepțională a scriitorului ardelean? Nu ştim.

Note:
1. Hermann Bahr, *Zur Uberwindung des Naturalismus*, Stuttgart, 1968, p.57

■



Black Pantone 253 U

“Trebuie să simt un miez de frumos, de suprarealism și de viață conflictuală pentru a porni la drum”

de vorbă cu romancierul Cătălin Dorian Florescu

Cătălin Dorian Florescu (n. 1967, Timişoara) a părăsit România în 1982 şi s-a stabilit la Zürich, unde a studiat psihologia. A lucrat 6 ani ca psihoterapeut în domeniul reabilitării toxicodependenților. Romanul de debut *Wunderzeit* (*Vremea minunilor*, Polirom, 2005), a fost distins, printre altele, cu premiile Cartea de Limbă Germană a anului din partea Fundației Elveţiene Schiller, „Un an plătit de viață“ din partea oraşului Zürich, Premiul Chamisso al Academiei din Bayern pe anul 2002 şi Premiul Anna Seghers pe 2003. Au urmat povestiri publicate în diferite antologii şi romanele *Der kurze Weg nach Hause*, Zürich, 2002; *Drumul scurt spre casă*, Polirom, 2006) şi *Der blinde Maseur* (Pendo, Munchen-Zürich, 2006; *Maseurul orb,* Polirom, 2007). Autorul semnează, de asemenea, eseuri şi articole în diferite publicații elveţiene şi austriece. Romanele sale au fost sau urmează să fie traduse în franceză, spaniolă, italiană, olandeză, slovenă şi lituaniană.

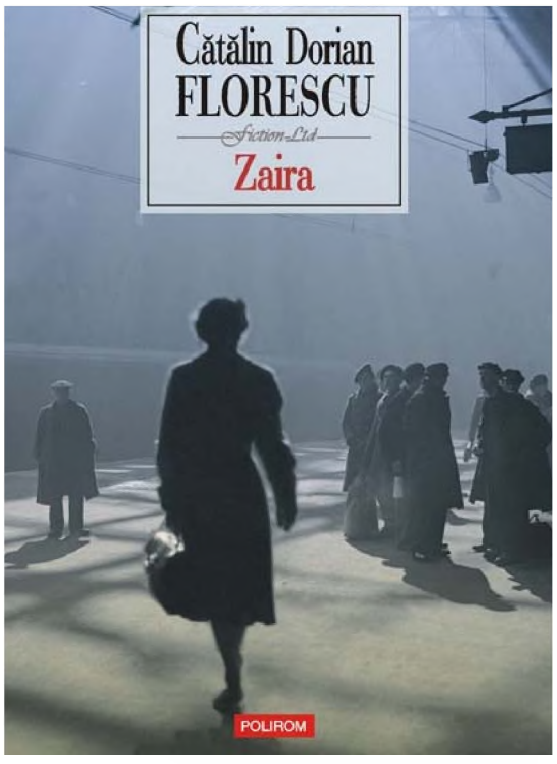
Zaira (C.H. Beck Verlag, Münich, 2008; Polirom, 2010) este cel mai recent roman al lui Cătălin Dorian Florescu, tradus în română de Mariana Bărbulescu. Narațiune amplă şi atent elaborată, *Zaira* ascunde în sertarele sale poveşti de-un farmec oriental - amintind de *Cartea celor 1001 de nopți* - aventuri picareşti sau cîteva din tenebroasele istorii care au marcat, în ultimul secol, continentul european. Pornind de la o persoană cu existență reală, actrița timişoreană Zaira Izvoreanu, scriitorul elveţian reface, amplifică şi - uneori - inventează un destin halucinant, cu prăpăstii şi culmi.

CDF este un prozator - chiar dacă de limbă germană, prin universul epic e subsumabil şi literaturii române - cu o imensă plăcere (şi ştiință) de a povesti. El vede cinematografic, “fellinian” şi simte *vibrato*-ul sufletesc al personajelor, curioasa şi neverosimila voce a inimii, ca un pelerin rus.

Ştefan Manasia: - *Dragă Cătălin Dorian Florescu, mai întîi de toate, bun venit la Cluj. În* Zaira*, romanul prezentat ieri, am admirat excepționala forță de a crea lumi, lumi veridice şi - în acelaşi timp - fabuloase. Cartea închide (ca să deschidă) epoci şi destine desfăşurate pe parcursul a 75 de ani, cu trimiteri însă şi mai adînci, la* Belle Epoque*, la viața tihnită - să zicem - lîngă Cazanele Dunării sau în Catalonia... În „scenariul” acesta vast, cred că nu greşesc dacă numesc firul de argint şi liantul, istoria neamului de femei extraordinare, boieroaice, care culminează cu figura rafinată, flamboiantă a Zairei Izvoreanu. Pe acest fir sînt însă juxtapuse, se înşiră asemenea unor perle povestiri colaterale, istorii miniaturale - unele amintind ca tehnică proza picarescă, cum bine a observat doamna Sanda Cordoş. De fapt aceste „povestiri în ramă” sînt iscusite variațiuni la temele majore ale cărții: iubirea şi suferința, represiunea şi transcenderea ei, singurătatea şi împlinirea.*

A existat un model pentru acest mare roman? Ce romancieri/ artişti te-au influențat în scrierea lui sau ce lucrări de asemenea anvergură ai avut în minte înainte de redactarea Zairei*?*

Cătălin Dorian Florescu: - Trebuie să spun că pentru *Zaira* nu am avut prea multe exemple în minte. Ştiu că există în literatură - şi le-am şi citit - *Madame Bovary* şi *Anna Karenina*, dar nu au fost principalele mele surse. Nu-mi amintesc de romane pe care să le fi citit şi să fi funcționat aşa (asemenea *Zairei*, n. m. Şt. M.). În general romanele de limbă germană evită această poliperspectivă. Cum ai spus, o carte ca *Zaira* funcționează prin „poveşti în poveşti” şi fiecare poveste este ca o fațetă a unei prisme, prin care se oglindeşte întreaga istorie. De fapt fiecare personaj, secundar chiar - indiferent dacă e Laszlo sau Dumitru comunistul - este o nouă poartă de intrare în conținutul romanului. Astfel de cărți eu nu cunosc prea mult. Deci trebuie să spun că ceea ce am citit în literatura americană sau în literatura germană nu funcționează aşa. *Zaira* se trage mult mai mult din tendința mea de a „înscena” cărțile după un Fellini - ca în *Amarcord* sau *8 1/2* - în care se adună o mulțime de poveşti. De exemplu *Amarcord* nu are o poveste principală, unică, este o panoramă a unei societăți. Dar desigur că un roman nu poate fi scris exact aşa, trebuie să aibă un bun balans, între aceste poveşti, aceste mărgele... De fapt, între *periferie* şi *centru* - centrul fiind povestea principală a acestui „clan de femei” - dacă îl vrei aşa. Dar şi povestea principală e alcătuită din mai multe straturi. Lectura fiecăruia e una dintre cele posibile. Se poate vedea ca o înşirare de iubiri, se poate vedea ca povestea unei femei orbite de traumele tinereții, care se eliberează abia la capăt, după ce repetă greşelile mamei sale față de propria ei fiică.



- *La un moment dat aceste poveşti par a respecta un tipar genetic, biologic. Bunica Zairei e traumatizată în copilărie, mama Zairei suferă ca tînără căsătorită, însăşi eroina principală creşte (semi)abandonată de părinți etc.*

- Exact, poate exista şi această lectură în cheie psihologică. E un motiv psihologic al romanului seria de încercări succesive prin care trec aceste femei. Fiecare este neîmplinită şi repetă anumite greşeli. Toate cresc abandonate, au ceva din destinul unui *emigrant*. Mama o lasă pe Zaira *în paragină* - dacă poți spune aşa şi despre o ființă, nu doar despre pămînt - pentru ca Zaira însăşi să repete aceleaşi greşeli față de fiica ei.

- *Care este geneza episodului despre “cufărul Mayflower”? El pare o micro-variațiune a marilor poveşti din* Zaira*, despre iubire, suferință, autodesăvîrşire... Personajele acestui episod funcționează, de altfel, asemeni Zairei şi alter-egourilor sale.*

- Zaira, la vîrsta adolescenței, povesteşte despre cufăr tînărului Paul, pentru a-l reține de la dorința acestuia de a-i atinge sînii. Este, într-un fel, povestea Şeherezadei, care, povestind, vrea să-l împiedice pe sultan să o omoare. Văzută aşa este şi inversul acestei poveşti, căci la Şeherezada era vorba de a pune piedică morții, iar la Zaira - de a deveni femeie, deci de a intra într-o nouă fază a vieții. Mai sînt însă şi alte elemente importante: Zaira auzise despre originile cufărului de la vărul Zizi, care creează tot felul de poveşti, pentru a o consola de la faptul că fata trăieşte fără mamă. Deci, într-un fel, este vorba şi prin această poveste despre triumful imaginației asupra singurătății. Dar şi mai mult: În povestea cufărului, un comerciant englez, care-l găseşte la malul oceanului, pleacă-n America pentru a-l înapoia proprietăresei. El promite soției să se întoarcă repede înapoi, dar nu-şi ține promisiunea iar răzbunarea acesteia va fi cumplită. Iată încă două elemente importante, care se suprapun în această poveste: Zaira a învățat de la Zizi, şi el un “orfan”, al cărui tată fugise de acasă, că trebuie tot timpul să-ți știi cuvîntul, pentru a şti cine eşti. Acest credo-l va avea Zaira toată viața, căci este Zizi cel care o educă, atunci cînd mama Zairei se desfată la Bucureşti şi tatăl luptă la Stalingrad. Prin Zizi, Zaira îşi va crea identitatea şi principiile de viață. În plus reflectă şi singurătatea Zairei care, aşa cum soția şi fiica comerciantului îşi aşteaptă în zadar soțul şi tatăl, şi ea la rîndul ei aşteaptă toată copilăria întoarcerea părinților. Într-un fel în acest cufăr se-ncrucişază multe fațete ale romanului meu.

- *În cursul întîlnirii de la Librăria “Book Corner” din Cluj, te-ai referit repetat la* vibrația *(interioară a) romancierului şi la* densitatea *scriiturii. Sînt acestea două concepte funcționale în cazul prozatorului Cătălin Dorian Florescu?*

- Da, sînt două concepte în primul rînd de viață şi apoi de creație, fără însă să le despart una de alta. Vibrația şi intensitatea pe care le am zi de zi îşi găsesc continuarea în vibrația creativă şi modul în care mă relaționez cu poveştile mele. Nu sînt două stări diferite, sînt numai diferite fețe ale aceluiaşi spirit. Nu trăiesc sau mă exprim altfel decît scriu. Cel puțin acesta-mi este idealul. Există după mine o conexiune puternică între mine ca individ, ca ființă, şi scriitura mea. Iar cînd lucrez la o carte, de fapt îmi dezvolt personalitatea. Sînt curajos, curios, temerar, sînt tandru cu personajele, chiar dacă uneori nemilos, am empatie pentru ele. Le descriu viața şi culisele acțiunii, deci trebuie să mă documentez. Folosesc un limbaj *clar* şi *dens*, încerc să spun lucrurilor pe nume, suportînd teama că poate nu-mi iese sau textul nu va fi bine primit. Făcînd toate aceste lucruri mă dezvolt şi eu. Cînd creez nu fac decît să dau *vibrației*, pe care şi aşa o am, un spațiu mai mare, să o amplific.

- *Şi romanele tale anterioare sînt concepute ca nişte călătorii spre celălalt, dezvoltă personaje din persoane reale; cum îți dai seama că o persoană şi o poveste reală se pot ficționaliza, pot deveni carte?*

- Este greu de spus din ce se creează ideea pri-

mordială de a transforma ceva real în ficțiune (doresc însă să spun că după romanul *Zaira* m-am despărțit de acest procedeu, noul meu roman este cu totul inventat). Trebuie să simt un miez de frumos, de poezie, de suprarealism şi de viață conflictuală pentru a porni la drum. Aşa a fost la *Maseurul orb* şi la fel a fost şi la *Zaira*. Sînt momente magice, ca şi cum în mijlocul unei întîlniri cu o femeie interesantă, simțim deodată cum ne năvăleşte căldura, cum ne sfiim, ne bîlbîim şi ne dăm seama că, fără să vrem, ne-am îndrăgostit. Trebuie să fii pregătit pentru ca asta să se întîmple, adică să te laşi dus de val. Aşa este şi cu poveştile mele. De aceea spuneam că totul este aceeaşi vibrație şi că, dacă sîntem atenți, vom trăi puternic dar vom şi crea puternic.

– *În timp ce vorbeam într-o cafenea din Fiața Muzeului, la telefon ai fost sunat de Zaira... cea reală. Mai rar ca romancierul sa fie cautat, la o cafea, de* Muză... *Ce relație ai cu doamna Zaira Izvoreanu?*

– Da, Zaira voia să-mi amintească să-i dau cîteva autografe. Scriitorul dă autografe personajului său. Într-adevăr, o situație nostimă, poate chiar de teatru absurd. Zaira îmi este dragă, poate sînt acela care-i cunoaşte viața cel mai bine, după dînsa. Ne auzim cu regularitate la telefon şi îmi povesteşte despre lupta pe care o duce, pentru a primi o parte din fosta moşie înapoi. Din păcate nu mai am prilejul să vorbesc cu Ion Palatinus, adevăratul *maseur orb* de la Moneasa şi care m-a inspirat pentru romanul anterior. A murit la puțin timp după lansarea cărții în spațiul german. Şi cu el aş mai vrea să vorbesc uneori.

– *Am aflat că tocmai ai terminat un nou roman. Ce fel de poveste ascunde acesta? Ce ne poți mărturisi despre "documentarea" lui?*

– Sînt două poveşti într-una, dar care se leagă una cu alta. În mic este viața lui Jacob cu **C**, fiul lui Jakob cu **K**, care însa îşi reneagă fiul şi-l dă de două ori pe mîna comuniştilor. Şi cu toate astea Jacob cu **C** îşi va iubi tatăl pînă la capăt. Această poveste se petrece în Banat în prima jumătate a secolului trecut, într-un sat chemat Triebswetter, sau Tomnatic pe româneşte. Acest sat, ai cărui locuitori provin din Lorena şi Alsacia, apoi şi din sudul Germaniei şi care, văzînd că se îngroaşă gluma cu comuniştii, decid să se deporteze pe ei înşişi înapoi în Lorena. În parte aceste lucruri s-au şi întîmplat. A doua poveste este aceea mare, Istoria europeană, colonizarea Banatului în secolul 18 de către zeci de mii de oameni veniți de peste tot, dar mai cu seamă – în cazul cărții mele – din Lorena şi Alsacia, pe cînd Europa de Vest era distrusă de războaie şi ciumă iar Banatul era un ținut pustiit. Veneau cu plutele pe Dunăre, săptămîni întregi, şi dacă supraviețuiau erau omorîți de holeră şi tifos în mlaştinile bănățene. Dar au reuşit totuşi să prindă rădăcini. Este şi povestea strămoşilor lui Jacob şi ne spune – în cele din urmă – că noi toți sîntem copiii altora, că zeci şi zeci de generații se succed, luptă pentru fericire şi o viață mai bună, creează civilizație, trăiesc şi dispar. Deci totul este un fluviu lung şi rareori paşnic.

Documentarea a durat 10 luni. Am ajuns un mic expert în istoria Banatului, a Lorenei şi Alsaciei, a războiului de 30 de ani (care devastase toate acele ținuturi, de unde au provenit coloniştii) şi a migrației spre Banat. Apoi mai este şi călătoria pe Dunăre, halucinantă. Au fost călătorii în Alsacia şi Lorena, cunosc chiar şi fauna şi flora, Munții Vosgi, modul în care se trăia acolo încă din Evul Mediu. Desigur, după o documentare aşa de amplă, îmi puneam întrebarea: Voi putea eu, oare, să transform toate aceste informații abstracte într-o poveste? Să le dau o formă narativă? Sper ca acest lucru să-mi fi reuşit.

Interviu realizat de
Ştefan Manasia
■

Copilăria comunistă și alte minuni românești

Valentin Derevlean

Deloc surpinzătoare, una dintre marile obsesii postdecembriste în critica românească e cea legată de scrierea şi, inevitabil, descoperirea *marelui roman* al comunismului. Un roman care să dea măsura tragicului vieții, rezistenței în fața dictaturii, dar mai ales un roman care să redea credibil, fără scuze şi fără retuşuri, relațiile umane prinse în menghina sistemului. Şi cum marea creație românească s-a lăsat mult aşteptată, deşi încă ducem dorul unui volum masiv, cu care să dăm peste nas occidentalilor (mai ales celor care au avut un Hrabal, Soljenițîn sau Harms la momentul oportun), atenția criticilor s-a îndreptat mai degrabă către prozele ce ilustrau societatea românească în tranziție, loc unde un Dan Lungu, de pildă, joacă un rol important.

Surprinzător însă e faptul că două dintre cele mai bune romane despre copilărie în anii dictaturii lui Ceauşescu sunt scrise nu în română, ci în germană şi maghiară. Ați putea crede că acest fapt e „provocat" de problemele avute de cele două minorități de limbă germană şi maghiară din România. În *Regele alb* al lui György Dragomán, un roman splendid, tensionat, foarte bine strunit narativ, există şi acest subtext etnic, însă în *Vremea minunilor*, romanul scris în germană de Cătălin Dorian Florescu, problemele minorității nu au nicio relevanță pentru construirea narațiunii. Departe de încrâncenarea reamintirii şi de viața unei limbi române învățate ca o limbă a celui care te urmăreşte (cazul Herta Müller, de exemplu), biografia lui CDF oferă alte motive pentru a scrie într-o germană „detaşată". Pe scurt, fuga alături de părinți în Elveția, după o copilărie la Timişoara, duce scriitorul înspre o limbă germană de adopție. În 2005, cînd apărea la Polirom acest roman, autorul era mai mult decât necunoscut. Şi acest lucru s-a perpetuat câțiva ani, în ciuda premiilor încasate în Elveția de prozator şi în ciuda noilor romane traduse la noi. *Vremea minunilor*, un roman al copilăriei şi al descoperirii lumii din jur se transformă, treptat, într-un jurnal de călătorie. Pornind din România – o Românie a televizorului alb-negru, a cozilor şi a vizitelor sectoristului („Cine se trezea fără relații trebuia să plece de acasă cu noaptea în cap şi să aibă grijă să se îmbrace gros", povesteşte micul narator, descoperind magia relațiilor sociale), trecând printr-o Italie redată cinematografic, colorată şi plină de farmec („În vest, ca să se viziteze, oamenii trebuie neapărat să se placă. La noi, nu. Treci pe la cineva ca un far de maşină.") înspre o Americă visată, dar dezamăgitoare prin ceea ce oferă băiețelului cu boală cu nume de om („Boala mea avea un nume de om: Charcot-Marie, fără alte cifre sau litere. Înseamnă că nu putea fi chiar atât de rea."). Vor urma încă două romane pentru CDF, *Drumul scurt către casă* (un roman al rebeliunii, al tânărului plecat din țară şi pentru care Elveția îşi pierde farmecul, încât nevoia de a revedea țara copilăriei devine iminentă) şi *Maseurul orb*, romanul care pune cumva capăt acestei trilogii a părăsirii şi reîntoarcerii în România. O trilogie bazată deseori pe elemente biografice, însă scrisă alert, cu fraza scurtă şi luciditatea celui care ştie că povestea face credibil personajul.

Marea calitate a scriiturii lui CDF e detaşarea. Posibilitatea de a privi calm, de a construi universul copilăriei şi pe cel al blocurilor comuniste fără ca fraza să devină patetică, recuperatoare într-un sens moral. Marea bătălie pe care o duce scriitorul nu se află în acest plan. *Vremea minunilor* e un roman scris fără să se judece. Vocea naratorului preia informații de la cei mari şi le reaşează în poveştile copilăriei: „Dorin era cel mai bun prieten al meu din cartier. Familia lui era altfel decât a mea, fiindcă părinții mei sunt intelectuali. La noi asta are importanță, dacă eşti ori nu intelectual. Pe de altă parte, ştiu că tovarăşul nu-i simpatizează deloc pe intelectuali. Aşa a spus tata. Dar când vine vorba de însurătoare, mai bine este să fii intelectual. Atunci soacrele te preferă." Copilul descrie cu o atenție nemaipomenită pentru detalii. Nu cântăreşte foarte mult şi, dacă o face, pierde contactul cu realitatea brutală. La o primă privire ai impresia că tot romanul e un soi de compunere scrisă pentru copiii elvețieni, cei care nu ştiu ce înseamnă să locuieşti într-un bloc, alături de „şaptesprezece socri şi douăsprezece animale de casă", acolo unde „certurile în gura mare dintre tata şi mama se învecinau cu certurile în gura mare dintre tații şi mamele unor prieteni de-ai mei." Cătălin Florescu reuşeşte să creeze un narator veşnic impresionat şi mirat de lucruri, curiozitatea pe care i-o stârnesc obiectele din jur, dar mai ales relațiile dintre oameni seamănă cu acea curiozitate a personajelor autiste, incapabile să prindă coaja lucrurilor – a se citi romanul foarte bun al lui Mark Haddon, *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții*. La o a doua privire observăm că valoarea de judecată există şi în proza scriitorului elvețian. Dar cântărirea faptelor vine ca rezultat al modului în care scriitorul construieşte universul copilăriei. Noțiunile teoretice, metaforele, limbajul codat, dar mai ales stratificarea politică şi socială a evenimentelor sunt sustrase din planul lor şi aduse undeva în concretul obiectelor. Pentru că băiatul nu judecă ci mai ales descrie, noțiunile teoretice trebuie să prindă greutatea unor obiecte pentru a fi descrise. Aşa se face că marxismul, politica externă, cota de producție, dizidenții şi Europa liberă sunt elemente ale poveştilor copilăriei, la fel de importante ca ozn-urile care răpesc copiii pentru a le analiza cocoşelul şi a le şterge memoria, de unde şi comicul celor mai multe situații.

Citit o singură dată, romanul *Vremea minunilor* te cucereşte prin peripețiile şi prin amploarea imagistică a celor 250 de pagini. Cătălin Dorian Florescu părea, în 2005-ul traducerii în română, un scriitor care ştie să însceneze copilăria, să-i surpindă nerăbdarea şi farmecul privirii. Recitit, romanul îşi dezvăluie ironia şi inteligența. Comunismul îşi pierde din misterul enciclopedic al relațiilor sociale pe care le dictează şi devine o caricatură pentru mintea copilului, un soi de tărâm în care absurdul şi frica dau umbră lucrurilor. Inevitabil, copilăria comunistă povestită „elvețienilor" devine o copilărie comunistă povestită românilor. Şi una dintre cele mai bine scrise de până acum.

■

Black Pantone 253 U

Artiștii în fața furtunii politice (I)

Vasile Radu

Instituțiile de bază care asigurau funcționarea profesională a vieții artistice în România interbelică erau *Legea proprietății literare și artistice* (promulgată la 23 noiembrie 1923) *(1)*, *Sindicatul Artiștilor Flastici (2)* și *Salonul Oficial al Artelor Flastice* (a cărui primă ediție se va desfășura la București în anul 1924). Acestea vor asigura și reglementa atât relațiile cu mecenatul de artă reprezentat mai ales de Casa Regală, cât și achizițiile private de lucrări din Saloanele Oficiale la care accedau colecționari privați, iubitori ai artei și sprijinitori ai actului de creație artistică. *Salonul Oficial,* mai ales, și rarele expoziții personale se prezentau ca un adevărat mozaic de tendințe stilistice și preferințe tematice, marea lor majoritate adresându-se colecționarului privat și având ceea ce se va numi peste câțiva ani, cu reproș, *un caracter intimist,* susținut de preocupări formale și teoretice care modelau o anumită monotonie post-impresionistă, arareori contrazisă de tentativele inovatoare ale pozițiilor constructiviste sau avangardiste. Resuscitarea tradiției istorice, puseele de artă de propagandă au devenit acute odată cu accederea la putere a Gărzii de Fier *(3)* și interzicerea partidelor politice burgheze, dar, mai ales, prin crearea primului partid unic în România, *Frontul Renașterii Naționale* (15 decembrie 1938) de către regele Carol al II-lea care, prin manifestările sale propagandistice, a solicitat din plin sprijinul artiștilor plastici.

Comunitatea artiștilor plastici scăpase, aparent fără mari traume, după exercițiile „paramilitare", războinice și propagandistice în care fusese atrasă de Legiune. După înăbușirea Rebeliunii legionare (21-23 ianuarie 1941), generalul Ilie Șteflea a *recomandat* imperativ înlocuirea sintagmei de *stat legionar* în toate luările de poziție privind forma de desfășurare a activității statale, multe din preocupările artiștilor fiind condiționate de participarea lor pe frontul anti-sovietic, după modelul german, în plutoanele de propagandă constituite pe lângă Statele Majore ale marilor unități. Inclusiv în sindicatul *Corpul Artiștilor Plastici (4)* pe care Ion Jalea să străduise să-l epureze de principii și persoane indezirabile, înlocuindu-le cu cele care serveau cel mai bine interesului său de putere personală, se păstra aceeași amprentă politică. Dar nici noul președinte nu va avea o tihnă prea lungă, asemeni sindicatului său. Prin calificări și recalificări politice progresive, talentatul sculptor va ajunge să modeleze neobosit, de-a lungul vremii, portretul tuturor conducătorilor statului român, de la Carol la Antonescu, inclusiv pe cel al lui Ceaușescu, și va deplânge, ca pe o pedeapsă nemeritată, abilitatea sa naturală de a ocupa funcții publice, făcându-se exponentul confraților... dar, de fapt, slujindu-se doar pe sine. Sindicatul său nu va avea însă o viață așa de lungă. *(5)*

Sculptorul Ion Jalea nu a avut răgazul să se așeze prea bine în șa, strunind furtunoasele ieșiri la rampă ale breslei, pretențiile vindicative, răbufnirile *colegiale*, pentru că vremurile politice tulburi prevesteau un orizont încărcat de furtună. Războiul topise și bruma de stabilitate economică, afectând grav siguranța vieții artistice, iar factorul politic se manifesta anarhic, stârnind clasele sociale în lupta pentru cucerirea puterii. Plutind pe aceste valuri nesigure, arta părea, o dată mai mult, o corabie debusolată, iar marinarii ei își căutau înfrigurați vestele de salvare. Parcă pentru a da uitării și trecutul irresponsabil, se acționa în sensul transbordării artiștilor din Corpul Artiștilor Plastici, se încerca acum revenirea la vechiul Sindicat al Artiștilor Plastici în ideea ștergerii urmelor oricărei vinovății istorice.

Alegere dilematică între impostură și pervertire

În noiembrie 1944, fața României se schimbase fundamental. Țara era deja ocupată de armatele sovietice, iar trupele românești acționau în Ungaria, pe direcția Berlin. Vechii prieteni deveniseră dușmani, iar colaboratorii lor erau apăsați de o gravă vinovăție. Corpul Artiștilor Plastici încerca să șteargă urmele trecutului său legionar, transformându-se într-o structură mult mai democratică pentru a asigura organizarea alegerilor libere. Președinte activ era Camil Ressu, iar vicepreședinți Corneliu Medrea și Nicolae Dărăscu. Pentru a pedepsi vechile excese,

Iosif Iser, *Autoportret*, Muzeul Național de Artă, București

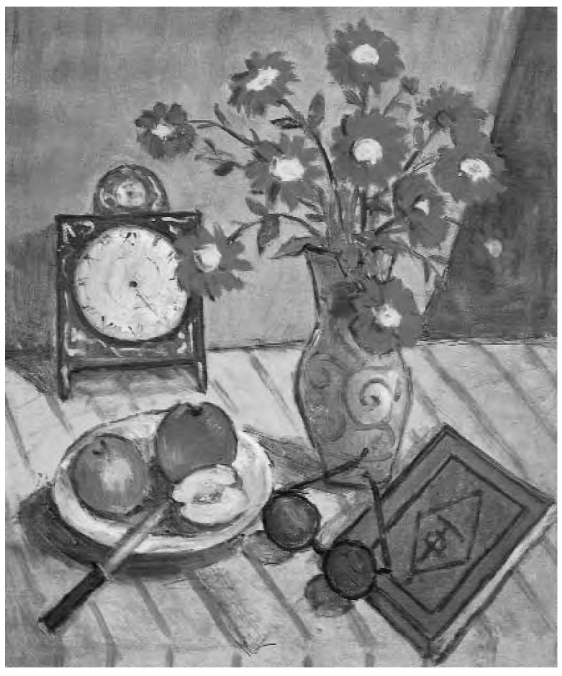
s-a constituit o „comisie de epurare" - formată din Corneliu Medrea, Nicolae Dărăscu, Lucian Grigorescu,
M. H. Maxy și George Talaz - și o alta pentru redactarea statutului - formată din Camil Ressu, același veșnic și inepuizabil Marius Bunescu și un oportunist de geniu, Max Herman Maxy, sosit odată cu tancurile sovietice.

Ca și cum aceste pertractări organizatorice nu erau suficiente pentru a semăna confuzie printre membrii sindicatului, pe scena politică se manifestă un actor nou care joacă în forță - Partidul Comunist din România. În vara anului 1945 se reorganizează mișcarea sindicală pe baze politice, iar Sindicatul Artiștilor Plastici este afiliat la *Confederația Generală a Muncii din România*, aflată sub influența comuniștilor. Prin acest pas, artiștii plastici își schimbaseră cu inocentă naivitate stăpânul. La 29 august 1945 se deschideau lucrările *Congresului Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști din România* (U.S.A.S.Z.). Scopul acestei subtile mișcări de șah politic prezidate de dr. Petru Groza, Mihail Ralea, Mihail Sadoveanu etc. era *transformarea sindicatelor de creatori într-o „curea de transmisie"* dintre partid și popor, adică, eufemistic vorbind, *antrenarea tuturor artiștilor în activități de larg interes obștesc.*

În mintea artiștilor plastici cooptați prin strategii ieftine - între care invitarea lor în prezidiul Congresului (Camil Ressu, Jean Al. Steriadi, Iosif Iser, Cecilia Cuțescu-Storck, Ștefan Popescu, Francisc Șirato, Arthur Verona, Costin Petrescu, Corneliu Medrea, Ion Jalea, M. H. Maxy) - era cuibărită vechea lor spaimă de a fi ignorați de noua putere, de a nu dispune de resursele necesare creației artistice, care, după cum se profilau lucrurile, păreau a fi alocate cu multă „înțelegere" de către diriguitorii noului stat după principii ferme, etatiste. Părea să se încheie calvarul deceniilor de privațiuni și să se rezolve o dată pentru totdeauna recompensa legală pentru munca artistică, achizițiile și premiile pentru artiști, pensiile lor. Nimic mai fals! La această evocare creșteau ca o hiperbolă a viitoarei bunăstări speranțele și încântarea participanților. Dincolo de numele celor amintiți înainte ca făcând parte din Corpul Artiștilor Plastici, participau printr-o adeziune entuziastă peste 500 de artiști din București, la care se adăugau alții 200 din provincie.

Octav Angheluță, *Lecția*, colecție particulară

22 Black Pantone 253 U



Theodor Pallady, *Natură moartă cu flori roşii*, Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti

religie

philosophia christiana

Hermeneutică şi tradiţie

Nicolae Turcan

Am mai scris în aceste pagini despre raportul dintre raţiune şi tradiţie, cu referire la Tradiţia Bisericii. Încercăm acum să răspundem la o altă întrebare: cum se poate articula o hermeneutică teologică, adică o metodă de interpretare care să vizeze nu doar textele sfinte, ci şi referentul de dincolo de ele?

Hans Georg Gadamer a arătat că renunţarea definitivă la tradiţie este o utopie a raţiunii, de vreme ce războiul împotriva tradiţiei poartă cu sine, inevitabil, ceea ce încearcă să anihileze. Ne aflăm întotdeauna într-o tradiţie, chiar atunci când recuzăm ideea de tradiţie, iar această situare ne constituie fără să ştim. Departe de a fi gândit drept ceva străin şi reificator, mesajul tradiţiei ne este deja dat, ne aparţine şi ne constituie. Este motivul pentru care raportul cu trecutul nu se împlineşte într-o critică radicală, care să impună distanţa şi indiferenţa faţă de ceea ce a fost moştenit, ci într-un dialog ce presupune accesul la texte şi acordul cu ele, fiindcă doar în acest fel fenomenul înţelegerii este posibil. Cum „esenţa tradiţiei este aceea de a exista în mediul limbii"[1], înţelegerea nu poate surveni în afara dialogului cu textele pe care tradiţia le transmite. Este important de remarcat că pentru Gadamer înţelegerea unui text al tradiţiei presupune deja interpretarea, fiindcă „înţelegerea este deja interpretare".[2] Înţelegerea nu se lasă, aşadar, indusă de interpretare, la fel cum un scop ar fi presupus de un mijloc oarecare, ci interpretarea dispare „în conţinutul a ceea ce este înţeles"[3], într-o experienţă hermeneutică.

Raportul cu moştenirea tradiţiei, adică chiar cu ceea ce urmează să fie experimentat în experienţa tradiţiei, se prezintă ca raport dialogal. Fiind înainte de toate limbaj, tradiţia este un „tu" care ne interpelează şi pe care-l putem auzi. Chiar dacă nu este un „tu" în înţelesul că în textele tradiţiei sunt întâlniţi autorii lor, alteritatea tradiţiei se impune prin sensul pe care-l poartă cu sine, sens disponibil doar relaţional şi dialogic. De aceea, pentru Gadamer, „tradiţia este şi ea un partener de comunicare veritabil, împreună cu care formăm un tot asemenea celui alcătuit din «eu» şi «tu»".[4]

Contextul teologic duce discuţia la un alt nivel. Hermeneutica Tradiţiei, în măsura în care nu-şi depăşeşte purul moment hermeneutic, rămâne oarbă.[5] Dacă luăm exemplul textului Scripturii, observăm că întrucât textul nu coincide cu evenimentul pe care-l descrie şi din care provine, nici nu permite accesul la acest eveniment a cărui contemporaneitate rămâne insesizabilă. Dialogul hermeneutic trebuie să depăşească textul, teologul vizând referentul de dincolo de text, pe Dumnezeul cel viu, cu care trebuie să intre în dialog. În acest punct, dialogul hermeneutic se modifică, pentru că în locul acelui „tu" al textelor, apare Tu-ul rugăciunii. Aşa s-ar putea explica diferenţa dintre tradiţii şi Tradiţie: în timp ce tradiţiile reprezintă o alteritate de limbaj, care ne interpelează de fiecare dată din interiorul unui text de interpretat (aici s-ar situa tradiţiile dogmatice şi liturgice, de pildă), Tradiţia este cea prin care interpelarea unui Tu devine reală, fiind reprezentată de Duhul lui Dumnezeu. Numai că acest „Tu" care se manifestă tot prin intermediul limbii tradiţiilor are o cu totul altă manieră de a interpela, inefabilă. Exemplul cel mai elocvent este textul biblic: hermeneutica lui, atunci când nu este pur dialog cultural, întâlneşte Tu-ul divin: „Îndată ce se trece dincolo de litera Scripturii şi de citirea ei fără înţelegerea duhovnicească, se dă nu numai de înţelesurile ei duhovniceşti, ci şi de lucrarea Duhului lui Hristos săvârşită prin aceste înţelesuri în cel ce citeşte, sau de Hristos însuşi, Care-şi descoperă tot mai adânca bogăţie spirituală a Lui."[6]

Prin raportul pe care-l întreţine cu limba, tradiţia nu poate fi considerată doar un fel de urmă sau reziduu al trecutului; tradiţia se transmite prin intermediul limbii, într-un dialog continuu, răsunând vie în cuvintele citite, sau în monumentele orale, interpelând astfel interpretul.[7] Lucrul este cu atât mai important pentru Tradiţia Bisericii: ceea ce se transmite, odată cu învăţătura care parcurge veacurile nu este doar spiritul înaintaşilor şi învăţăturile lor, ci Duhul Sfânt, în absenţa căruia tradiţionalismul anchilozant ia locul Tradiţiei. „Tradiţia este credinţa vie a celor morţi; tradiţionalismul este credinţa moartă a celor vii"[8], scria Jaroslav Pelikan.

Există, aşadar, un punct intermediar între tradiţionalism şi Tradiţie: momentul hermeneutic. Participarea la dialogul viu cu tradiţia transmisă de textele trecutului, pe care hermeneutica gadameriană o exprimă, poate submina pretenţiile tradiţionalismului care vrea să impună prezentului, cu violenţă nedisimulată, formele trecutului. Dialogul hermeneutic ce recunoaşte caracterul actual al tradiţiei depăşeşte tradiţionalismul; cu toate acestea el nu ajunge încă la Tradiţia odată cu care se transmite Duhul Sfânt. Tradiţionalism, hermeneutică vie, Tradiţia Bisericii, aşa se înfăţişează momentele unei hermeneutici a tradiţiei. Distincţia dintre ele va evita confuziile care îndeobşte se fac, producând acuze nefondate. Exemplele abundă: se aruncă anateme de „tradiţionalism", de către cei ce se consideră modernişti, acolo unde ar trebui să vadă Tradiţie, *ergo* originaritate a credinţei, ori sunt înfieraţi cu termenul de „ecumenişti" cei deschişi către un dialog prin care încearcă mărturisirea adevărului către cei din afara Bisericii celei „una, sfântă, sobornicească şi apostolească". Dacă *tradiţionalismul* - paseist în mod excesiv şi întors cu faţa către trecut ca înspre o vârstă de aur - încearcă să impună prezentului forme revolute ce nu ţin decât de contextul istoric al credinţei, iar nu de credinţa însăşi, *hermeneutica* textelor aşa cum o propune Gadamer aduce cu ea un dialog nu cu un trecut închis pentru totdeauna, ci care ne interpelează şi ne locuieşte, având adesea un statut transcendental, adică făcând posibilă gândirea şi înţelesurile în care ne desfăşurăm argumentaţia. În ciuda faptului că e un pas înainte faţă de tradiţionalismul anchilozant, hermeneutica nu reuşeşte să acceadă fără credinţă la ceea ce se află deodată în text, dincolo şi dincoace de text, precum şi în prezentul interpretului: Duhul lui Dumnezeu. Cel care este pretutindeni şi care constituie adevăratul prezent al credinţei, are nevoie de o explicitare diferită faţă de aceste două momente, deşi ar fi eronat să nu recunoaştem importanţa atât a tradi-

→

Note:

(1). Drepturile artiştilor, ziariştilor, scriitorilor, etc. erau asigurate, la început (între 1862 -1922) printr-o *Lege a presei semnată de Alexandru Ioan Cuza*. Din 1919, Guvernul Alexandru Vaida Voievod, prin ministrul Octavian Goga, începe redactarea unei noi legi a proprietăţii literare şi artistice. Abia în anul 1923, noul Guvern Ion I. C. Brătianu, prin ministrul artelor Constantin Banu, definitivează proiectul acestei legi care va fi votată la 31 mai 1923 şi prin care se recunoaşte garantarea dreptului la proprietate al artistului *fără îndeplinirea niciunei formalităţi administrativ-juridice.* Această Lege va rămâne în vigoare până în anul 1956.

(2) înfiinţat la 12 martie 1923, după mai multe încercări ale lui Aurel Popp, Ipolit Strâmbu, Emil Isac etc., din iniţiativa ariştilor Arthur Verona, Camil Ressu şi Ion Theodorescu-Sion.

(3) Direcţia *politică* a artei era configurată, începând cu anul 1940, de juriile Salonului Oficial... artiţii evrei fiind eliminaţi treptat din aceste manifestări colective, deşi ei continuau să expună în expoziţii de grup alături artişti şi prieteni români. Paralel, în unele ziare, apar consideraţii teoretice şi cronici de expoziţii semnate de cronicari influenţaţi de ideologia Legiunii, precum Costin I. Murgescu, Nina Batalli sau Ioan Frunzetti. (vezi M. Pelin, *op.cit.*, pag.15-16, 267-291). Pe de altă parte, noul Minister al Educaţiei Naţionale, Cultelor şi Artelor va fi ocupat, începând din 9 septembrie 1940, de poetul Dan Botta. Însă, cel care va semna toate actele ce priveau destinul artelor plastice va fi unul dintre cei doi secretari generali ai guvenului, nu Traian Herseni, ci Vladimir Dumitrescu.

(4) După mai multe tentative de organizare nereuşite, la 22 iunie 1942, Antonescu semnează Decretul-Lege privind organizarea şi funcţionarea *Corpului Artiştilor Flastici* în care se vor înscrie, până la începutul anului 1944, 190 de pictori şi gravori, 52 de sculptori şi 8 pictori de biserici. Condiţiile de participare la această breaslă profesională continuau să fie drastice, prin excluderea artiştilor evrei şi prin accentul pus pe pregătirea universitară a candidaţilor. (Cf. Mihai Pelin, *op. cit.*, pag 286)

(5) La 28 martie 1945, noul guvern condus de Petru Groza, sub semnătura noului ministru al artelor, filozoful Mihail Ralea, va lansa noul proiect de organizare al artiştilor plastici, desfiinţarea *Corpului Artiştilor Flastici* şi înlocuirea lui cu un statut prin care artistului i se răpea tradiţionala sa libertate de creaţie, primind în schimbul ei promisiunea unui stat devenit, peste noapte, Mecena, că va asigura comenzi şi o viaţă îndestulătoare pentru artiştii plastici.

■

ționalismului, la rigoare chiar atunci când deține o funcție negativă, cât și a dialogului viu cu textele trecutului.

Se poate observa cu ușurință cum *conținutul* Tradiției face apel la un principiu extrem de important pentru hermeneutica teologică: coborârea Celui transcendent. Inaugurată prin Întruparea Cuvântului, această coborâre kenotică nu încetează niciodată, Biserica însăși fiind Tradiție, laolaltă cu toate lucrările Duhului Sfânt prezente în ea. Apelul hermeneutic doar la textele trecutului este aici depășit și îmbogățit prin lucrările sfințitoare, ceea ce face ca întregul conținut al Tradiției să dobândească un sens nou, ce cuprinde și dimensiunea mistagogică. Tradiția Bisericii nu se epuizează în tradiția dogmatică sau liturgică, fiindcă dimensiunea ei depășește simplul acces la textele păstrate în monumentele trecutului. Prin urmare, hermeneutica Tradiției e mai mult decât o hermeneutică: Cel care nu poate fi interpretat e rugat să vină pentru a Se interpreta El însuși, ceea ce revine la a recunoaște că inteligența hermeneutică trebuie dublată de sfințenie. Aceasta nu înseamnă că Sfânta Tradiție și învățăturile Bisericii trebuie separate sau înțelese una fără cealaltă, la fel cum nu trebuie nici reduse unele la altele. Asemenea abordări conduc în mod necesar la patologii care, indiferent cum sunt numite, au aceeași culpabilitate: pierderea comuniunii cu Duhul dumnezeiesc. Nu importă dacă pierderea se întâmplă pentru că au fost contrazise dogmele, în virtutea unor dorințe de înnoire cu orice preț – cum se întâlnește în curentele postmoderne –, sau dacă dogmele sunt conservate într-atât că niciun fel de noutate nu mai este posibilă, nici măcar aceea a Adevărului – după cum exersează formele excesive ale tradiționalismului. Nici modernitatea fără *modul* Duhului, nici tradiționalismul fără Tradiția Duhului, așa ar trebui întâmpinată ispita acestor patologii.

Firește că această concluzie – dublarea inteligenței hermeneutice de către sfințenie – este la rândul ei radicală și în loc să rezolve problemele le deschide. Oricât ar părea de neștiințifică, ea e însă aplicabilă câmpului teologiei, în măsura în care teologia îl vizează și pe Dumnezeul cel viu, nu doar urmele lăsate de El în istorie și în univers. De fapt, în calitate de principiu hermeneutic, Tradiția abia acum își dă întreaga măsură: acordul cu ea poate suplini și împlini totodată măsurile infime ale celui care interpretează, cu smerenie, textele credinței.

Note:

1 Hans Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel et al., Teora, București, 2001, p. 291.
2 Ibidem, p. 296.
3 Ibidem, p. 297.
4 Ibidem, p. 271.
5 Cf. Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Quadrige / Presse Universitaire de France, Paris, 1991, pp. 207-208.
6 Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1, ediția a doua, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996, p. 42.
7 Gadamer, *Adevăr și metodă*, p. 291.
8 Jaroslav Pelikan, *Tradiția creștină: o istorie a dezvoltării doctrinei*, vol. I: Nașterea tradiției universale (100-600), traducere de Silvia Palade, Polirom, Iași, 2004, p. 33.

■

accent

Prin cunoaștere pentru o lume mai sigură

Ioan Bolovan

Prin cunoaștere pentru o lume mai sigură este motto-ul uneia dintre instituțiile fundamentale ale României contemporane, nu al uneia de cultură sau știință cum ne-am fi așteptat la prima vedere, ci al unui serviciu secret! Pare de necrezut o atare deviză, cel puțin pentru cei care mai sunt prizonierii unor clișee, dar acest motto reflectă cu prisosință profilul actual al unei instituții care a luat-o cu mult înaintea societății românești în materie de racordare la standardele occidentale. Într-o vreme în care suntem agresați aproape zilnic de aniversările zgomotoase și de cele mai multe ori pline de fast, uneori justificate alteori inventate/nemeritate, a trecut aproape neobservată o aniversare care ar fi trebuit să rețină într-o măsură mai mare atenția mass-mediei, a opiniei publice, a cetățenilor țării care sunt în ultimă instanță beneficiarii serviciilor acestei instituții aflate în slujba democrației. La sfârșitul lunii martie a.c. s-a consumat, înconjurat de o discreție firească, un moment aniversar pentru o instituție importantă a statului democratic român: 20 de ani de la înființarea Serviciului Român de Informații.

Pentru a înțelege mai bine însă semnificațiile acestui eveniment, să trecem succint în revistă câteva jaloane din istoria acestei instituții care iată, în termenii lui Dumas, încorporează deja o adevărată și bogată istorie instituțională, care este în același timp o pagină de istorie națională și deopotrivă internațională. Momentul de debut l-a reprezentat Decretul nr. 181 din 26 martie 1990, prin care a fost înființat Serviciul Român de Informații ca instituție de stat specializată în domeniul culegerii de informații privind siguranța națională. Firesc, a urmat un drum lung și anevoios, normativ și constructiv în același timp. Din punct de vedere legislativ, trebuiesc menționate câteva acte care au asigurat în timp dezvoltarea acestei instituții. Astfel, Legea nr. 51 din 29 iulie 1991, privind siguranța națională a României, a stabilit noile amenințări la adresa siguranței naționale și a decis că organele de stat cu atribuții în domeniul siguranței naționale sunt Serviciul Român de Informații, Serviciul de Informații Externe, Serviciul de Protecție și Pază, precum și structurile interne specializate din cadrul Ministerului Apărării, Ministerului de Interne și Ministerului Justiției. Activitatea acestora urma să fie reglementată și coordonată de către Consiliul Suprem de Apărare a Țării. De asemenea, legea nr. 14 din 24 februarie 1992, privind organizarea și funcționarea Serviciului Român de Informații, a detaliat principalele sarcini și atribuții ale acestei instituții, unele articole sau paragrafe cunoscând ulterior modificări impuse de nevoia adaptării la evoluția evenimentelor și a provocărilor noi în materie de siguranță pe plan internațional.

La o primă evaluare a istoriei Serviciului Român de Informații trebuie să examinăm care au fost liderii acestei instituții, fiindcă și în acest caz se aplică regula „omul sfințește locul". Primul director al SRI a fost un civil, respectiv profesorul Virgil Măgureanu (1990-1997), căruia i-a urmat un inginer prin formație, Costin Georgescu (1997-2000), apoi un militar de carieră, Alexandru Radu Timofte (2001-2006), și cel aflat în exercițiu, Ambasadorul George Cristian Maior, care este în același timp și profesor universitar la Departamentul de Relații Internaționale din cadrul SNSPA.

Firește, primului director i-a revenit misiunea, deloc ușoară, de multe ori ingrată, de a construi o instituție care să corespundă noului cadru democratic al României postcomuniste. Un atare efort a fost subminat uneori de derapajele antidemocratice cunoscute de țara noastră la începutul anilor '90 și care au fost asociate de unii analiști politici și de implicarea serviciilor secrete (mai cu seamă mineriadele din iunie 1990 și septembrie 1991), ceea ce a indus în rândul opiniei publice un sentiment de neîncredere în tânăra instituție aflată sub conducerea lui Virgil Măgureanu.

Victoria forțelor de dreapta în toamna anului 1996 și alegerea președintelui Emil Constantinescu, au determinat în primăvara anului 1997, înlocuirea directorului SRI cu un om politic, membru al PNL, care s-a remarcat în cadrul CDR: Costin Georgescu. Principala preocupare a noului director SRI a fost să atenueze percepția negativă asupra instituției, să primenească structurile de conducere și să dezvolte construcția instituțională începută de antecesorul său. Astfel, Serviciul Român de Informații a făcut și în acei ani eforturi serioase să se desprindă de tot ceea ce unii mai clamau că instituția provenea structural din fosta Securitate, trecând printr-un proces radical de modernizare, de adaptare la noile evoluții interne și internaționale. Nici directoratul lui Costin Georgescu nu a fost unul lin, România confruntându-se la sfârșitul anilor '90 cu ample mișcări sociale și politice cauzate de accentuarea crizei economice care a făcut ca țara noastră să fie la un pas de colaps, ceea ce a afectat negativ procesul de transformare a serviciului de informații pe care acesta îl conducea.

Revenirea în fruntea României a președintelui Ion Iliescu după victoria în alegerile din decembrie 2000, a însemnat și înlocuirea în februarie 2001 a lui Costin Georgescu cu Radu Timofte, un apropiat al președintelui din perioada anterioară. Din exterior privind lucrurile, numirea în fruntea SRI a unui politician care provenea din rândul militarilor de carieră, părea că inaugurează o nouă etapă în istoria instituției, de necesară „remilitarizare" după „liberalizarea" adusă în mandatul său de antecesorul Costin Georgescu. Oricum, în timpul directoratului lui Radu Timofte se înregistrează, comparativ cu anii anteriori, parcă o mai pregnantă activitate legislativă în sensul reglementării și adaptării activităților SRI la noile comandamente ale evoluției țării pe drumul integrării euro-atlantice. În acest context, în noiembrie 2001, Consiliul Suprem de Apărare a Țării a aprobat un nou Regulament de funcționare a Serviciului Român de Informații. Din păcate, România a intrat și ea în acei ani în sfera terorismului internațional, răpirea ostaticilor români în Irak și apoi scandalul legat de eliberarea și fuga din țară a lui Omar Hayssam a cauzat în toamna anului 2006 demisia din fruntea SRI a lui Radu Timofte.

Numirea la 4 octombrie 2006, a lui George Cristian Maior în funcția de director al Serviciului Român de Informații prin Hotărârea nr. 32 a Parlamentului României, a deschis, fără nicio îndoială, o nouă etapă fecundă în istoria instituției. Trebuie menționat aici că actualul director al SRI este unul dintre produsele cele mai reușite ale capitalei Ardealului. George Cristian Maior s-a născut și a fost educat la Cluj-Napoca, fiind absolvent al Facultății de Drept din cadrul Universității „Babeș-Bolyai", unde dealtfel și-a susținut și teza de doctorat în drept internațional, după care și-a desăvârșit formația intelectuală și profesională la prestigioase universități din SUA și Europa. În paralel, a acumulat încă de la începutul anilor '90 o vastă experiență în serviciul diplomatic al României. Actor dar și regizor în același timp în complexul efort de integrare a României în structurile euro-atlantice, George Maior a deținut responsabilități care l-au plasat în prim planul vieții politice interne și

(continuare în pagina 31)

Boala ca posibilitate a viului
(Prolegomene la o filosofie a bolii umane)

Király V. István

(Urmare din numărul trecut)

De aceea, atât boala şi bolile, cât şi raportarea umană la ele sunt esenţialmente *istorice*. Ne referim, pe de o parte, la faptul că mereu apar şi pot apare noi boli şi /sau boli necunoscute până atunci. Apar de exemplu viruşi sau mutaţii noi, sau noi boli datorate modificărilor intervenite în lumea, în condiţiile de existenţă şi în modurile de a fi ale omului. Pe de altă parte însă, datorită dezvoltării ştiinţei în general şi a ştiinţei medicale în special, dar şi datorită atenţiei sporite asupra modului nostru de viaţă, unele boli sunt treptat eradicate din zone întinse, iar altele, considerate de nevindecat până la un moment dat, devin ulterior vindecabile. Dar boala şi raportarea umană la ea mai este esenţialmente istorică şi prin faptul că ea modelează sau participă la modelarea desfăşurării şi structurii societăţii umane ca atare. Am văzut exemplul epidemiilor...

*

Boala deci, ca o posibilitate a viului, ca o posibilitate a vieţii, este o posibilitate vie. Care, prin urmare, trăind „în" bolnav, trăieşte şi ea cu bolnavul. În aşa fel, desigur, încât, între timp şi în perspectivă, deficitează posibilităţile lui de a fi, de a exista, de a trăi. Bolnavul desigur trăieşte, dar el trăieşte *împreună* cu boala lui. El mai trăieşte însă în acelaşi timp şi *împotriva* bolii sale. Boala restructurează prin urmare viaţa celui care trăieşte cu ea, dar, deodată şi împotriva ei. (De exemplu, diabetul zaharat este - cel puţin astăzi - o boală al cărei „tratament" cu care i se *împotriveşte* presupune trecerea la un nou regim alimentar, un (nou) regim de medicaţie şi la un cu totul nou regim de viaţă al bolnavului. Cu care deci bolnavul poate astfel trăi împreună, dar care - în perspectivă - afectează totuşi întreaga lui fiinţă, producând efecte neurologice, oftalmologice, cutanate, hematologice, de circulaţie etc. restructurând şi deficientând la nivel esenţial posibilităţile modurilor şi capacităţilor lui de a exista.)

Trebuie însă să realizăm şi să nu estompăm în niciun chip faptul că, în şi prin această participare esenţială a bolii la viaţă, *viaţa însăşi* apare sau începe să apară - şi încă într-un mod *impunător* care, treptat, devine de-a dreptul de neocolit - tocmai în *veridicitatea* ei. Adică apare tocmai în caracterul şi în esenţa ei constitutivă şi veridică de a fi *finită*! Deşi printre altele, dar totuşi poate mai ales în şi prin posibilitatea bolii aparţinând esenţei sale, viaţa apare şi se poate înfăţişa deci ca fiind esenţialmente expusă deficienţelor posibile şi ca fiind, la urma urmei, *muritoare*.

De aceea, deşi boala nu poate fi privită în niciun fel ca fiind sau constituind în mod *autonom* vreun „sens" al vieţii... ea este totuşi şi cu siguranţă un mod (de a fi), o apăsare, o sfidare şi o cale de a întâlni, de a confrunta şi de a *clarifica* prin gândire şi prin înţelegere-comprehensiune, *întrebările* privitoare la originile, la natura, la greutatea şi la perspectivele posibilităţilor şi a *sensurilor în genere*.

Boala nu este deci nici un „atribut" şi nici o simplă „stare", ci un *mod esenţial de a fi*. Aparţinând deci tocmai esenţei. Fiindcă ea este tocmai posibilitatea deficienţelor posibilităţilor şi a capacităţilor de a fi, de a exista, de a trăi. Ea atinge prin urmare posibilitatea chiar în *propria-i deficienţă* intrinsecă şi prin aceasta *re*întoarce - tocmai în acest fel deficitar şi ameninţat - posibilitatea-posibilităţile spre ea, spre ele însele. Iar în această posibilitate re-întoarsă spre ea însăşi şi în această re-întoarcere realizată exact prin deficienţa reprezentată de boală, apar - sau măcar pot apare - (însă) şi *întrebările fundamentale privitoare la sens şi la sensuri*!

Întrebări care până atunci au fost poate trecute cu vederea sau au fost ţinute în umbră ori au fost mereu amânate. Putând deci constitui şi putând contura - prin noi întrebări şi demersuri clarificatoare - „noi" sensuri şi deci „noi" posibilităţi! Atât pentru omul bolnav, cât şi pentru cei cu care el se află sau ajunge între timp în relaţii inter-umane specifice. (Iar în cazul demenţelor, ale pierderilor treptate dar complete ale identităţii, ale Sinelui, acestea - în perspectivă - rămân posibilităţi reale doar pentru... cei din jurul lor. Pentru care demenţa se arată astfel, exact ca fiind o posibilitate *a propriilor posibilităţi viitoare (ameninţătoare) de a fi.*)

Boala deci pe de o parte *izolează* - cel puţin prin deficienţele posibilităţilor de a fi şi de a se manifesta ale bolnavului - însă, pe de altă parte, solicită, stabileşte şi *leagă* (noi) relaţii umane. Unele determinate şi specifice. Căci, întorcându-se spre el însuşi, bolnavul se află în nevoia de a fi şi de a solicita să fie ajutat, asistat, îngrijit etc. de către ceilalţi, de către alţii. Ceilalţi care, întorcându-se spre bolnav, asistându-l, îngrijindu-l etc., experimentează - sau cel puţin *pot experimenta şi înţelege* - boala *lui*, ca fiind deopotrivă un dat privativ actual, dar şi ca fiind o posibilitate. Ca fiind deci o posibilitate care - *dincolo* de bolnavul care suferă de ea în mod *actual* - poate afecta şi *pe alţii... inclusiv pe îngrijitorii înşişi*.

Şi chiar acest aspect caracterizează în esenţă şi raportarea specific umană la posibilitatea bolii. Adică faptul că omul se raportează - mai precis, *se poate* raporta! - la posibilitatea bolii şi a bolilor tocmai înţelegându-le, experimentându-le, prefigurându-le şi asumându-le ca fiind *propria lui posibilitate*. Ca fiind deci propriile sale posibilităţi determinate şi, evident, privative.

Până ce vietăţile non-umane - deşi „dispun" şi ele de boală şi de boli tot ca de nişte posibilităţi inerente vieţii lor - nu se pot totuşi raporta la ele şi la actualitatea lor altfel, decât experimentându-le ca pe nişte stări şi procese „date", care sunt şi rămân decise-tranşate împreună cu viaţa lor ca atare şi de către viaţa lor ca atare. (De exemplu, dacă sistemele şi instinctele de autoapărare se dovedesc insuficiente sau slăbite, la animale apare nevoia intervenţiei omului, a medicului veterinar; la plante nevoia intervenţiei agronomului etc. *Fără* aceasta însă, nici animalele şi nici plantele nu dispun de nicio posibilitate *în plus* de a se apăra împotriva atacurilor bolilor. „Soarta" lor în raport cu bolile care le atacă se decide deci doar în aceste cadre ale datelor vieţii lor. Inclusiv, în perspectivă, prin evoluţie şi prin şansele şi posibilităţile ei cu privire la specie.)

Boala şi posibilitatea ei nu (re-)întoarce deci nici bolnavul, nici pe cei cu care el astfel intră în diverse relaţii inter-personale determinate... şi ea nu re-întoarce nici omul ca atare *doar* spre „sănătatea" a cărei menţinere, îngrijire sau revendicare devine prin apăsarea posibilităţii sau a actualităţii bolii un deziderat şi un efort actual al evitării ori al vindecării ei. Ci boala, asumarea ei şi confruntarea tematizatoare cu ea, ne întoarce şi ne re-întoarce pe noi oamenii - de-a dreptul şi în mod efectiv - spre viaţa ca atare şi spre specificul, spre problematicităţile, spre sfidările, spre mizele şi spre şansele *sensurilor noastre posibile*. *Sensuri* ce provin şi aparţin trăirii ei *unice şi irepetabile*.

Şi doar datorită acestor motive şi doar pornind de la aceste fundamente - deopotrivă existenţiale şi ontologice - tratează, în fond, la modul esenţial şi originar, şi medicina nu numai despre boală sau boli şi nici doar despre sănătate, ci şi despre... *moarte*! Căci boala face - sau, în orice caz, poate să facă - să apară şi să devină vizibilă, asumabilă şi problematizabilă, tematizabilă, atât greutatea, miza şi importanţa vieţii şi a vieţilor umane, cât şi cea a morţii! Nu întâmplător numim noi „grave" tocmai bolile care ameninţă bolnavul, direct sau indirect, chiar în viaţa lui. Adică, care îl ameninţă cu moartea *lui*.

Însă, pentru nemuritori nici bolile, nici suferinţele şi nici îngrijirea, tratamentul sau vindecarea lor nu ar putea avea nicio importanţă sau miză, şi de aceea pentru ei acestea nici nu pot deveni vreo sursă de sens. Prin urmare - *şi printre altele* - nici medicina nu s-ar putea naşte în mijlocul lor. De aceea, sursa şi proveniența ultimă bolii - tocmai ca posibilitate - şi /sau a posibilităţii bolii ca deficienţa reflexivă a trăirii, este în fond şi la origine tocmai caracterul finit al vieţii, al oricărei vieţi.

În genere viul poate fi ameninţat sau perturbat de orice - prin urmare şi de boală - doar deoarece el este prin principiu finit. Adică, deoarece viaţa (lui) este finită. Iar în ceea ce priveşte omul, el este - mai precis: poate fi, *poate deveni - muritor*! În unicitatea ne-repetabilă a vieţii, a existenţei sale. Unicitate ce poate fi de fapt dobândită numai pe această cale... a *asumării* posibilităţilor multivalente şi multipotente de a fi ale vieţii noastre... *muritoare*. Posibilităţi din care, evident şi la modul esenţial, face parte şi boala, fac parte şi bolile.

*

Iată deci - în fond şi în încheiere - doar câteva dintre direcţiile, sensurile şi, sperăm, rosturile posibile ale interogaţiilor propriu-zis filosofice legate atât de problematica bolii în general cât şi celei umane în special. Dar şi de înţelegerea, de problematizarea orizonturilor sale ontologice şi existenţiale.

■

Black Pantone 253 U

Ce înseamnă să trăiești bine? (II)

Jean-Loup d'Autrecourt

4. Divorțul dintre filosofie și știință

Urmările acestui divorț, separarea schizofrenică dintre știință și filosofie a avut loc în urma programului ideologic pozitivist inițiat de August Compte (1798-1857). Scopul ideologului francez este de a reforma societatea. El crede că prin progresul științelor se poate opera și un progres politic. Dar pentru aceasta trebuie evacuată filosofia cu metafizica și cu religia. De ce? Pentru că acestea ar fi depășite. În locul filosofiei occidentale trebuie instituită *sociologia* (al cărei inventator se declară), iar în locul creștinismului trebuie o nouă religie. El propune de asemenea „noi preoți", un fel de noi medici ai „societății bolnave", pe care să o vindece noii ideologi; propune o „nouă biserică" de asemenea, al cărei șef auto-proclamat se declară. Deci trebuie o nouă ordine, o nouă rațională, o „gândire unică", ateism, comunitarism și stabilitate, altfel societatea rămâne o societatea bolnavă. Foarte frumos! Cu Auguste Compte apar, la începutul secolului al XIX-lea, simptomele marilor nevroze intelectuale și baza ideologiilor extremiste contemporane. El face parte din clasa marilor nevropați: Kierkegaard existențialist, Schopenhauer pesimist, Freud psihanalist, Nietzsche nihilist etc. Nu întâmplător, Freud a inventat psihanaliza la sfârșitul secolului XIX, trebuia o terapie împotriva unor nevroze în masă.

Acest divorț nu exista încă în epoca de aur, pardon, în așa zisă „epoca Luminilor", perioada marilor enciclopediști. Filosofie și știință însemna unul și același lucru. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), de exemplu, este printre primii care semnalează acest pericol, care presimte posibilitatea unei eventuale separări a științei de filosofie. De unde și critica masivă, bine cunoscută, pe care o face progresului științific, căruia îi opune morala. De unde și reactualizarea mitului *Bunului sălbatic*. Reapare astfel această veche dihotomie între, pe de-o parte mitul eternei reîntoarceri, al paradisului pierdut, atunci când omul era confundat cu natura, când făcea parte integrantă din aceasta; iar pe de altă parte, utopia progresului tehnoștiințific, a unei fericiri promise și situate într-un viitor întotdeauna îndepărtat. Mitul este specific societăților arhaice, fiind exploatat în prezent de agențiile de turism (excursii în insule tropicale, turismul de masă etc.); utopia este deja prezentă în societatea contemporană occidentală, ea constituie materia de bază a noilor retorici științifice, a noilor ideologii extremiste (transumanismul artificial), a progresului viitor.

Dar Auguste Compte, cu gândirea unică, cu noua sa religie ateistă, nu este singurul responsabil. Lista este lungă a celor care au contribuit la acest divorț dintre știință și filosofie, dintre morală și cunoaștere. El nu a fost singurul, însă a fost avocatul cel mai important. Marx s-a inspirat direct din scrierile lui; Nietzsche cu nihilismul său, cu răsturnarea valorilor occidentale a dat de asemenea o lovitură de grație tradiției occidentale; epigonii lor, Julien Huxley cu noua sa „religie fără Dumnezeu", transumanismul artificial, sau un Michel Foucault, care propagă ideea ca „omul a murit", idee coerentă cu afirmația nietzscheană „Dumnezeu a murit", și ei deci au contribuit la această separare catastrofică între știință și filosofie.

Se poate explica astfel o frază misterioasă, care apare printre aforismele confuze și frazele rătăcite ale lui Nietzsche: „Zeul Pan a murit"; pe care o asociez cu o alta la fel de misterioasă, „știința distruge natura". Or această frază ermetică este în mod obișnuit atribuită lui Pascal: „Marele Pan este mort". Enigmă filosofică, în realitate profeție apocaliptică, existentă deja în scrierile lui Plutarh: „Pan est mort". Care este sensul acestor cuvinte? Pan trimite la ideea de natură, iar în greacă înseamnă și Univers, lumea în totalitatea ei. Deci se poate traduce astfel: natura este moartă, a murit distrusă de știință și de tehnică! Este deci important să vedem, fie și rapid, care este semnificația acestor noțiuni.

5. Tehnica și știința

Ce este tehnica? Un cuvânt atât de prezent, de utilizat în limbajul comun are toate șansele să fie folosit fără ca să fie înțeles, fără ca să i se cunoască sensul profund, definiția conceptuală. În mod obișnuit, atunci când se vorbește de tehnică, aceasta se asociază pe bună dreptate cu instrumentele tehnice, cu uneltele de lucru, cu mașinile sau utilajele necesare în muncă, oricare ar fi domeniul, meseria sau specializarea fiecăruia (olarul, agricultorul, arhitectul, inginerul, mecanicul, brutarul, măcelarul, astronomul, electronistul etc.). Dar dacă dorim o definiție generală, clară despre natura tehnicii, despre ce *este* tehnica? Cred că ne putem mulțumi cu aceasta: *tehnica este expresia raportului pe care omul îl instaurează cu lumea*. Ce fel de raport? Un raport magic!

Se subînțelege că ideea, tot atât de răspândită pe cât de eronată, că instrumentele și uneltele tehnice sunt simple prelungiri ale corpului uman, trebuie revizuită (cuțitul nu este o prelungire a mâinii, căci mâna nu taie); și deci trebuie înlocuită cu aceasta a *forței magice* prin care omul vrea să stăpânească, să transforme, să posede, ba chiar să distrugă natura, lumea în care trăiește, pentru a o reconstrui în mod artificial și conform unui proiect demiurgic. Se înțelege astfel mai ușor și ideea binecunoscută, dar incompletă, a definiției tehnologiei ca *activitate care injectează informație în realitate* și care astfel transformă această realitate. Ce fel de informație? Bineînțeles că nu orice fel de informație este încorporată realității obiective. Prin tehnologie se face apel la o informație ordonată, controlată, la cunoștințe fiabile, utile despre lume, pentru a transforma această lume, pentru a o modeliza conform a două maniere: *a*) una care ar trebui să vizeze *integrarea* omului în natură, și astfel să respecte armonia lumii (lat. *harmonia mundi*) și deci perenitatea vieții; *b*) cealaltă, care poate destructura lumea, care poate distruge și destabiliza armonia naturală, *cosmică*; în greacă *cosmos* chiar asta înseamnă, *frumusețe*, armonie perfectă, totală.

Știința presocratică (gr. *epistemè*) pleca chiar de la aceste presupoziții: că există o lume armonioasă, din care putem extrage legi universale, imuabile, expresie a acestei armonii, pe care le putem corela cu fenomenele naturii și astfel putem „salva aparențele". Cum? Prin speculația teoretică (contemplație) și prin observația empirică. Mai concret, prin opoziție cu tehnica, *știința captează informație din realitate*. Însă nu orice informație, nu orice zgomote care provin din lume fac obiectul științei. Aceasta captează *informația semnificativă*, susceptibilă de a fi înțeleasă și explicată. Aceste informații, înțelese ca și cunoștințe, sunt integrate în sisteme științifice, care formează domenii științifice instituționalizate, și care sunt supervizate de teorii științifice mai mult sau mai puțin fiabile.

Această lipsă de fiabilitate, un relativism evident al teoriilor științifice, dar și o forță extraordinară a tehnologiei – forța magică, au dus la apariția unui hibrid: *tehnoștiințele*. Și acest fenomen este un simptom evident că puterea de fascinație a tehnicii este mai mare decât cunoașterea științifică, teoretică, contemplativă și că, prin urmare, tehnologia a început deja să acapareze, să „înghită" știința. Dimensiunea rațională, contemplativă, teoretică a științei este deci invadată, inundată de dimensiunea magică a tehnicii. Astfel, cu magicianul tehnocrat ne situăm într-o nouă perspectivă: *totul este posibil* sau totul pare posibil. Nevrozele declanșate în secolul al XIX-lea se transformă în adevărate patologii; doar nebunia se manifestă ca atare, fără limite; de unde și pericolul. Raționalitatea de tip occidental este deci părăsită în favoarea unei raționalități, în fond foarte arhaice, de tip magic: vrem să dominăm, să subjugăm, să stăpânim *totul*, și înainte de toate omul. Lumea este luată drept ostatec de tehnoștiințe, lumea este posedată comform analogiei posesiei erotice.

Apar astfel noii sclavi, sclavii informaționali, sclavia electronică. Omul este *legat*, fermecat (ca în toate formele de magie) cu legături invizibile, virtuale: bani virtuali, imagini virtuale, supraveghere virtuală, comunicații virtuale. Orice informație cu privire la om este importantă și este valorificată. Se fac afaceri cu informațiile noastre (corporale, mentale, psihologice, comportamentale etc.). Or aceste informații fac parte integrantă din persoana respectivă, deci apare dreptul de proprietate informațională, ca și dreptul de autor. Dar cine ține cont de aceasta? Altfel spus omul este de vânzare. Dar nu a fost întotdeauna omul o afacere veroasă? Fie că a fost vândut ca sclav, fie ca este vândut ca mână de lucru ieftină, fie că se vinde el însuși, fie că îi vinde pe alții...

6. Care este soluția?

Din păcate soluții nu prea sunt. Filosoful nu prea dispune de competențele necesare în acest sens; el însă este capabil să constate probleme pe care majoritatea le ignoră. Să nu uităm că pentru societățile arhaice știința nu era accesibilă oricui, nu se avea acces la cunoaștere decât prin rituri de inițiere, care erau rezervate unor *aleși*. Acest fapt conferea o mare responsabilitate celor care dețineau cunoașterea și deci puterea. Nu mai este cazul în prezent; un simplu licean cu studii mediocre este capabil să trafichezе bazele de date ale băncilor sau ale instituțiilor militare.

Într-o lume în care totul este de vânzare, inclusiv omul, acesta din urmă este considerat (a devenit efectiv) o marfă prețioasă, un produs de manufactură; prin urmare se poate modifica și *statul* său, în mod artificial. Această situație de sclavie tehnoștiințifică, promovată de ideologia transumanistă, prezintă anumite asemănări cu antichitatea greco-latină. Însă atunci existau mai multe categorii sociale: sclavii, artizanii, militarii, preoții, aristocrații, oamenii politici și... *oamenii liberi*. Această din urmă categorie a dispărut însă în negurile istoriei. Categoria oamenilor liberi trebuie reinventată! Dar tot atunci se dezvoltase o morală extraordinară: *stoicismul*; aceasta mi se pare destul de apropriată în prezent, deoarece ea conferă și prezervă totuși o anumită *demnitate* omului. Ne învață *cum să facem astfel încât să suportăm totul*! A fost foarte stimată de toți marii filosofi moraliști, dar să nu uităm totuși că stoicismul a fost o morală a sclavilor.

26

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

7. În concluzie

Chiar dacă la oral am improvizat mai mult, iar discursul nu a fost atât de organizat ca aici, în mare cam acestea au fost ideile exprimate în prelegerea mea. Trebuie să semnalez că au fost şi „incidente", palide este adevărat, dar care nu aveau cum să mă destabilizeze chiar dacă ar fi fost mai importante. Mai întâi, atunci când mi-a venit rândul să vorbesc, Isabelle a insistat asupra faptului că am modificat titlul, că am exclus din el cuvântul „progres"; or este o practică bine cunoscută în mediul universitar aceasta a modificării titlului anunţat, ba chiar a schimbării radicale. Deasemenea, tot Isabelle (o prietenă tare bună) a insistat ironic (ironie ieftină) pe faptul că nu folosesc „*slide*-uri" şi că o să dezvălui în fine Graal-ul! Practica filosofică nu exclude prezentarea prin imagini, însă într-un demers ca al meu, în care privilegiez relaţia directă, orală, fără interfaţă artificială, este inutilă utilizarea „*slide*-urilor" (ce barbarism!). Pe urmă, după ce a fost reglată camera de luat vederi şi am început să vorbesc, imediat ce am pronunţat prima frază, un grup de studenţi s-a ridicat ca la comandă şi a părăsit sala. Am zâmbit amuzat în faţa acestor manevre banale.

Ca de obicei am fost în vervă, am făcut glume şi ironii, iar la sfârşit am scos şi fiola mea de parfum, elixirul tinereţii şi al frumuseţii. Le-am promis damelor din sală că le dau o picătură, dar că o vând scump, ca să le întineresc şi să le fac mai frumoase. Ne-am amuzat împreună, toate întrebările au fost agreabile, interesante şi am discutat îndelug cu sala, iar la sfârşit, un grup important de studente frumoase (franţuzoaicele sunt foarte frumoase) au venit să-mi strângă mâna şi să miroasă un pic din elixirul meu. Le-am spus că dacă acceptă o picătură, pe cele mai frumoase le iau cu mine. Am râs toţi, mai puţin Isabelle, care se întunecase de-a binelea la faţă şi care nu ne-a mai invitat nici la restaurant (ne-a promis pentru o altă dată, dar când?) pe mine şi pe Alain, profesorul de fizică. Ceilalţi profesori şi cercetători, care fuseseră doar spectatori, nu m-au lăsat până nu am discutat despre tot felul de chestiuni filosofice; asta este, în Franţa prestigiul filosofiei este real şi nu poate fi deocamdată compromis.

Saint Martin d'Hères, 25 februarie 2010

Câteva referinţe bibliografice:

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, tr. fr. J. Tricot, Paris, Vrin, 1997.

Fukuyama F., *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, tr. fr. Paris, Flammarion, 1992.

Goffette J., *Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain*, Paris, Vrin, 2006.

Hottois G., *Technoscience et sagesse?*, Mayenne, Editions Plein Feux, 2002.

Huxley A., *Brave New World*, Mrs. Laura Huxley (éd.), 1932.

Huxley J., *Religion without Revelation*, Londres, C. A. Watts and Co., 1967 (1959).

Kant, *Réflexions sur l'éducation*, Paris, Vrin, 1966.

Kurzweil R., *The singularity is near. When humains transcend biology*, London, Duckworth, 2005.

Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même*, suivies du *Manuel d'Epictète*, Paris, Flammarion, 1992 (1964).

Rostand J., *Peut-on modifier l'homme?*, Paris, Gallimard, 1956.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, Pocket, 1990.

■

excelsior

Jean-Rémy Bézias

Morţi pentru Turcia

La mijlocul secolului al XIX-lea, războiul ce urma să devină pentru posteritate războiul Crimeii, conflict scurt şi sângeros, a constituit un moment crucial în istoria relaţiilor internaţionale şi în cea a războiului modern. El aminteşte de legăturile vechi dintre Europa occidentală şi Imperiul otoman. Ţarul Nicolae I a fost cel care a declanşat ofensiva. Avid de expansiune în detrimentul a ceea ce el numea *„omul bătrân şi bolnav al Europei"*, şi-a revendicat în 1853 un drept de „protectorat" asupra ortodocşilor din Imperiul otoman. Pretext, desigur, pentru a-şi începe acţiunea de distrugere. Tratat cu dispreţ (*„Simt pe obraz cele cinci degete ale sultanului."*), ţarul a ocupat în data de 3 iulie 1853 provinciile otomane şi dunărene ale Moldovei şi Valahiei, populate de români ortodocşi şi râvnite de multă vreme. În noiembrie, un escadron turcesc a fost distrus de ruşi la Sinope, pe litoralul sudic al Mării Negre.

Dar Nicolae I subestimase interesele celorlalte puteri, în special pe cele ale Marii Britanii, de a păstra integritatea Imperiului otoman, neliniştite de ambiţiile ruşilor de a cuceri strâmtorile turceşti. Dorind să se apropie de Anglia, Franţa s-a alăturat Londrei. În data de 27 martie 1984, cele două puteri au declarat război Rusiei.

Debarcat în Dardanele şi susţinut de turci, contingentul franco-englez de 75.000 de oameni s-a pus în mişcare spre Dunăre. Comportamentul ruşilor a deplasat războiul până în peninsula Crimeea: Nicolae I ordonă retragerea din provinciile româneşti, însă nu şi capitularea. Pe viitor, obiectivul aliaţilor era marele arsenal rus de la Marea Neagră, sub Sevastopol, aflat la margine şi izolat în sudul imperiului ţarilor. Dar, în ciuda strălucitei victorii a aliaţilor de la Alma din septembrie 1854, apoi a celor de la Balaklava (25 octombrie) şi Inkerman (5 noiembrie), foarte costisitoare de altfel (200.000 de morţi), dezamăgirile se acumulară.

De fapt, ajutoarele trimise de urgenţă de către ţar nu erau suficiente pentru a pune capăt asediului, dar la Sevastopol rezistenţa rusă avea să dureze trei sute patruzeci şi nouă de zile. Cinci mii de oameni au pierit în timp ce traversau câmpia Dobrogei, printre aceştia aflându-se şi mareşalul de Saint-Arnaud şi lordul Raglan. O altă victimă ilustră a fost poetul Adam Mickiewicz, organizatorul unui corp expediţionar polonez împotriva ruşilor. Acesta moare la Constantinopol, în 1855. Dizenteria, tifosul, scorbutul, adăugate frigului iernii, secerară cu zecile de mii soldaţii unei armate franceze prost pregătite, rău hrănite şi rău îmbrăcate. Presa engleză s-a dezlănţuit, în timp ce în Franţa cenzura ţinea gurile jurnaliştilor închise.

Moartea neaşteptată a lui Nicolae I, în februarie 1855, căruia i-a urmat la tron fiul său, Alexandru al II-lea, nu i-a făcut pe ruşi să cedeze. Napoleon al III-lea, de frica unei debandade, spori efectivele. După numeroase tentative, turnul Malakoff e cucerit de soldaţii generalului Mac-Mahon (*„Aici sunt, aici rămân!"*), fapt ce a dus la căderea Sevastopolului (10 septembrie 1855). Pe câmpul de bătălie, războiul Crimeii era încheiat, însă importanţa lui avea să fie considerabilă.

Pe plan diplomatic, Franţa a găzduit la Paris o conferinţă internaţională, din 25 februarie până în 8 aprilie 1856. Rusia, învinsă, a trebuit să accepte neutralizarea Mării Negre. Provinciile moldo-valahe îi scăpau de sub control, întărindu-şi autonomia. Cu binecuvântarea lui Napoleon al III-lea, acestea nu au întârziat să se unească (în 1859), pregătind astfel crearea României în 1878.

Imperiul otoman putea fi satisfăcut văzându-i pe ruşi ţinuţi în frâu. Piemontul, care trimisese 15.000 de oameni, beneficia de oportunismul preşedintelui Consiliului italian, Cavour. În ceea ce-l priveşte pe Alexandru al II-lea, conştient de faptul că ţara sa rămăsese în urmă, incapabilă să înfrângă o ofensivă limitată pe propriul ei teritoriu, se convinse că imperiul trebuia reformat: abolirea sclaviei în 1861 a fost consecinţa războiului Crimeii.

La Paris, al Doilea Imperiu îşi sărbătorea primul succes militar, plătit cu un preţ forte. Una dintre marile tăieturi urbanistice haussmanniene a fost botezată atunci Sevastopol, în timp ce o piaţă şi un pod imortalizau victoria de la Alma. Un cartier din Vanves a fost numit Malakoff. Bunele relaţii ale împăratului cu Înalta Poartă au permis, în 1868, deschiderea, la Constantinopol, a liceului Galatasaray, destinat formării elitelor turce în spiritul francez.

Conflictul a avut, de asemenea, consecinţe asupra tehnicilor de război. Înaltele vase de linie cu pânze franco-engleze fuseseră avariate de obuzierele ruse la Sevastopol. Au fost, deci, puse la punct tunuri plutitoare blindate, capabile să bombardeze fără probleme fortăreaţa. Cu şaizeci de ani înainte de Primul Război Mondial, tranşeele săpate de ruşi pentru a apăra cu îndârjire Sevastopolul anunţă războiului de poziţii modern.

Tot în Crimeea, au fost realizate primele fotoreportaje de către britanicul Roger Fenton. În sfârşit, soarta soldaţilor bolnavi sau răniţi debarcaţi la Scutari (Üsküdar) a determinat-o pe Florence Nightingale să înfiinţeze şcoli de infirmiere. Conflictul înghiţise între 200.000 şi 300.000 de oameni veniţi să apere integritatea Imperiului otoman.

(Articol publicat în „Les Collections de l'Histoire", 45, octombrie 2009, p. 50-51.)

Traducere din franceză de
Raluca Cioclu

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

O căpușă cu buletin (II)

Laszlo Alexandru

Să amintim încă o dată dispunerea ierarhică a actorilor în această piesă, de sus în jos: 1) Legea drepturilor de autor; 2) ORDA; 3) Copyro. Legea prevede aşadar împărțirea taxei pentru copia privată, în mod egal, între autori şi editori. Atunci cînd ORDA autorizează funcționarea Copyro (sub forma numită pe-atunci "Fondul literar"), se îngrijeşte explicit de felia care le revine editorilor: "Din remunerația colectată potrivit art. 2 din prezenta decizie de la cei care o datorează conform art. 109 (2) din Legea nr. 8/1996, «Fondul Literar» va repartiza 50%, în condițiile prevăzute la art. 109 (3), asociațiilor constituite ale editorilor din România în baza unui protocol negociat cu acestea şi care va fi prezentat pentru avizare la Oficiul Român pentru Drepturile de Autor în termen de 90 de zile de la publicarea prezentei decizii".

Dacă editorii primesc 50%, iar legea spune că suma se împarte egal, înseamnă că şi autorilor – adică: tuturor autorilor – ar trebui să le revină restul de 50% din suma colectată. Dar aici intervine cu hotărîre Statutul Copyro, art. 6.3., lit. a): (...) "Din sumele colectate din remunerația compensatorie pentru copia privată Copyro va reține: 30% comision procentual administrativ aprobat de Adunarea Generală; 30% pentru burse, premii, promovarea literaturii în străinătate; 40% se repartizează semestrial către membrii [sic! – L.A.] potrivit criteriilor de repartizare".

Legea şi ORDA hotărau să-i despăgubească pe editorii români, eventual prejudiciați de activitatea fotocopiatoarelor. Copyro decide, prin Statut, să-şi rețină pentru sine un usturător comision de administrare, plus un exorbitant procentaj pentru o nebuloasă promovare literară în străinătate. Legea prevedea despăgubirea tuturor autorilor, eventual prejudiciați prin fotocopierea scrierilor lor. Copyro stabileşte, prin Statut, să-şi recompenseze – semestrial – doar propriii membri. Acest Statut uluitor e avizat, fără dificultăți, la ORDA, e înregistrat la Judecătorie, şi societatea Copyro funcționează astfel bine mersi, ani întregi, fără a fi luată de nimeni la puricat. Îi las pe specialiştii în drept să stabilească denumirea procedurii prin care sumele destinate de lege unui anumit scop sînt folosite, de o firmă privată, într-un cu totul alt scop, vizînd propria înavuțire.

Cititorii naivi îşi vor spune, probabil, că e normal ca Societatea Copyro să-şi păstreze un comision administrativ – altfel cum ar supraviețui? Totuşi Statutul (art. 9) o indică limpede că veniturile sale se constituie din comisioane prelevate de la membri, dobînzi bancare, donații, sponsorizări, taxe de adeziune etc. În fond, ca orice fundație sau ONG, Copyro s-ar putea înscrie în competiții de proiecte, pentru obținerea de fonduri. În loc de aşa ceva, societatea privată, consolidată de sprijinul statal, prin intermediul legii, presează firmele private din domeniul tehnic pentru încasarea sumelor. Ea nu candidează în vederea finanțării, ci o pretinde imperativ, recurgînd la ajutorul instanței. Iar după ce suma a fost încasată (chipurile: în vederea redistribuirii ei către editori şi autori), Copyro îşi autoatribuie o parte consistentă a acesteia.

Tot cititorii naivi îşi vor mai spune: în regulă, o parte din sumă e palmată de colector. Fie şi aşa! Nu toți autorii sînt despăgubiți pentru copia privată – dar măcar membrii Copyro tot o primesc. În realitate, însă, noi şi noi obstacole artificiale se ridică în calea celui căruia i s-ar cuveni bani. Deşi legea nu stabileşte o limită de timp, Statutul Copyro include "principiul repartizării, în cazul gestiunii colective, în timp de 3 ani de la colectare. După acest termen, sumele nerepartizate sau nerevendicate sunt utilizate potrivit Hotărârii Adunării Generale" (art. 6.3). Din păcate pentru toată lumea, acum, în 2010, pe site-ul Copyro sînt expuse doar anumite situații vagi şi parțiale în legătură cu colectarea copiei private din 2007. Întrucît probabil e nevoie de acest interval mare de timp în vederea strîngerii sumei cu pricina, mai devreme de trei ani e inutil să-ți soliciți partea de la Copyro, dar mai tîrziu de trei ani e iarăşi inutil, căci intri în perioada de prescripție. Ca să nu mai vorbim de toți cei care habar n-au că, în calitate de autori, li s-ar cuveni bani pentru copia privată şi, prin urmare, nu se deplasează personal pînă la sediul instituției, zilnic, între orele 9 şi 16 (cum o precizează anunțul lor expus pe site numai de vreo săptămînă, adică numai după ce revista *Observator cultural* a publicat articolul devastator despre Copyro).

Dar, ce să-i faci, aşa e viața în România. Legea spune că toți autorii trebuie despăgubiți (fie că o ştiu, fie că nu). Statutul Copyro zice, în schimb, că cel care vrea ceva, trebuie să vină şi să ceară, într-un anumit interval, în funcție de un anumit orar. De altfel, e lucru cunoscut că una e să ceri şi cu totul altceva e să capeți.

Mai spune Legea drepturilor de autor şi alte lucruri frumoase, destinate liberei informări a cetățenilor. De pildă, prin art. 134 al legii, membrii Copyro au dreptul să consulte liber, cu 30 de zile înainte de Adunarea Generală, o serie întreagă de documente: darea de seamă contabilă, bilanțul contabil, raportul organelor de conducere, salariile individuale ale angajaților etc. Toate acestea se cuprind şi în Statutul Copyro. Dar, surprize-surprize, cînd apare vorba despre aflarea "salariilor individuale ale angajaților", Statutul Copyro (art. 5.3.4., lit. e) adaugă scrupulos precizarea: "cu respectarea art. 40, alin. 2, lit. i din Codul Muncii". Urra! ne grăbim să jubilăm. În sfîrşit legea a fost ameliorată, pentru a ne oferi un plus de avantaje. Şi dăm fuga la invocatul articol din Codul Muncii, unde citim cu uluire că, printre alte obligații, angajatorului îi revine şi aceea "să asigure confidențialitatea datelor cu caracter personal ale salariaților".

Asta ce înseamnă oare? Că dacă, înainte de periodica şi ritualica realegere a lui Eugen Uricaru în funcția de Preşedinte, vreun membru Copyro ar fi curios să ştie cît palmează şeful lunar pe statul de plată, bietului curios i se va comunica suma exactă, totuşi fără a se insista pe numărul de la pantofi al boss-ului ori pe marca automobilului său preferat (ele reprezentînd, nu-i aşa, date confidențiale, cu caracter personal)? Mai curînd am zice că, atunci cînd legea românească înlesneşte o situație, pe dată se găseşte un şmecher să facă un Statut prin care s-o complice la loc. Fiindcă la noi se practică în draci conceptul de *transparență opacă*.

O scurtă recapitulare se impune. Copyro a ajuns, în activitatea sa de azi, să sfideze chiar obligațiile pentru care a fost constituită. a) În loc să-i protejeze pe urmaşii drepturilor de autor, îi şicanează abuziv (pretinde că drepturile le expiră după 50 de ani, în loc de 70; susține că proprietatea asupra drepturilor de autor este valabilă doar pe teritoriul românesc; se oferă să reprezinte interesele urmaşilor şi, în cazul unui refuz, le contestă în instanță calitățile pe care tocmai se pregătea să le sprijine). b) În loc să ocrotească opera literară, îi blochează reeditarea şi îi limitează circulația publică (vezi cazul *Jurnalului* scris de Mihail Sebastian). c) În loc să distribuie echivalent, între editori şi autori, taxele strînse din copia privată (50%-50%, conform legii), îşi autoatribuie un exorbitant comision de autoadministrare. d) În loc să repartizeze cu bună-credință sumele provenite din recoltarea taxei pe copia privată, îşi permite să confere abuziv burse şi sponsorizări, după criterii echivoce. e) În loc să-şi exercite în mod transparent atribuțiile, îşi secretizează suspect şi nejustificat activitatea, rezultatele şi veniturile salariale. f) În loc să fie disponibilă unei categorii cît mai largi de autori, pe o perioadă neprecizată de timp – conform rolului pentru care a fost prevăzută existența sa, prin textul legii – Copyro le restrînge aproape tuturor informarea onestă şi accesul neîngrădit.

Trebuie menționat că, în comiterea abuzurilor, Societatea Copyro se ascunde adesea, cu feciorelnică sfială, în spatele votului primit de la Adunarea sa Generală – de parcă aceasta ar avea autoritatea să voteze încălcarea legii! (Sau ce, dacă Adunarea Generală va decide prin vot unanim că Eugen Uricaru este un papagal, preşedintele Copyro îşi va lua zborul pe deasupra mesei de consiliu?)

Este evident că în activitatea Copyro nu s-ar fi înregistrat o asemenea piramidală nesimțire, fără sprijinul consistent (măcar prin politica "ochilor închişi") din partea ORDA. Căci asta era (vezi Legea drepturilor de autor, art. 138) instituția obligată să țină hățurile cu fermitate: "f) avizează constituirea şi supraveghează funcționarea organismelor de gestiune colectivă; (...) h) controlează funcționarea organismelor de gestiune colectivă şi stabileşte măsurile de intrare în legalitate sau aplică sancțiuni, după caz". Întrucît ORDA e în directa subordine a Guvernului României, iar şefii săi n-au mai fost schimbați de zece ani, este limpede că soluția de-acolo trebuie să vină. Destituirea directorului general şi a directorului general adjunct ORDA, de către Primul Ministru Emil Boc şi de către Ministrul Culturii Kelemen Hunor, ar marca un moment fericit în lupta de rotire a cadrelor. Noua conducere ORDA va trebui – conform atribuțiilor pe care agenția guvernamentală le deține – să someze Copyro să descopere limitele bunului-simț, măcar prin următoarele măsuri de primă urgență: A) Să înceteze căpuşarea taxei pe copia privată, oprind şterpelirea comisionului de autoadministrare. B) Să suspende jumulirea taxei pe copia privată, blocînd răspîndirea ilegală de burse şi sponsorizări (multe şi mărunte), pentru cîştigarea de complici şi aderenți. C) Să-şi transparentizeze activitatea, prin afişarea pe site a declarației de venit şi a declarației de interese a conducătorilor Copyro. D) Să impună limite decente de salarizare, pentru conducerea Copyro, în echivalență cu veniturile funcționarilor publici.

Cînd vom vedea şi aceste miracole făptuite în fața ochilor, s-ar zice că am mai întors o brazdă. ■

28

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Proteu revigorat

Virgil Stanciu

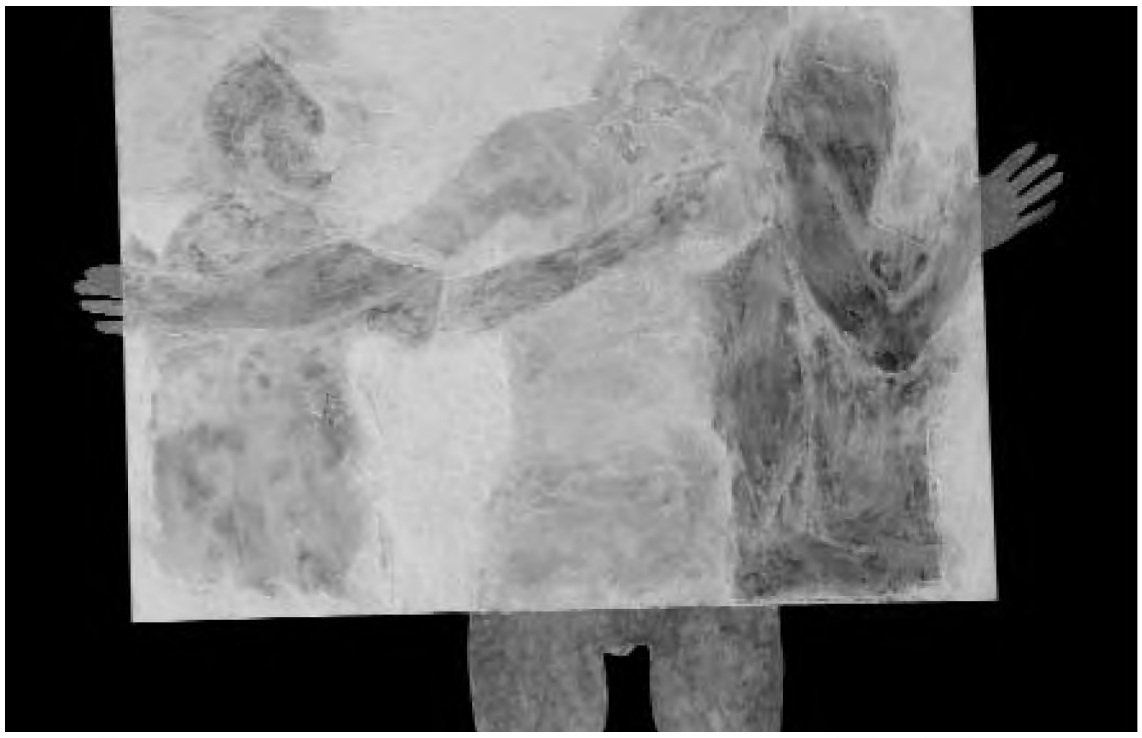
■ În ultimele decenii ale mileniului trecut, romanul britanic trecea printr-o perioadă nefastă; după reacția suficient de nervoasă şi bătăioasă împotriva exceselor modernismului, venită în primul rând de la gruparea Tinerilor Furioşi, dădea impresia că-i este greu să-şi regăsească suflul, să intre în cadență normală, şi imposibil să rivalizeze, fie şi printr-un număr redus de personalități, cu marii corifei ai epocii antebelice. Admonestat din interior (Bernard Bergonzi, Malcolm Bradbury) sau din afară (Robert Scholes, Mark Schorer), romanul englez rămânea cantonat cu încăpățânare în zona unui „parohialism" încăpățânat şi, după cum scria Bergonzi în *The Situation of the Novel*, se mulțumea cu satisfacțiile minore ale „ficțiunii generice". I se dedicau puține studii sintetice (trebuie să-i amintim, totuşi, pe Alan Massie şi Randall Stevenson). Eu însumi am scris în *Tribuna* un eseu întitulat „Proteu îmbătrânit", deplângând presupusa anemie a prozei engleze, iar asta în 1991, când apăruseră deja în arena literară Julian Barnes, Graham Swift şi Salman Rushdie. Cu astfel de romancieri – avangarda unei armate competente, pe alocuri cu scânteieri de geniu – a şi început revirimentul romanului britanic, la care au contribuit atât postmoderniştii şi postcolonialii, cât şi, cu certitudine, scriitoarele pe care, ținând seama de împrejurarea că manifestări substanțiale ale feminismului se iviseră deja în secolul XIX, le-am putea numi „postfeministe".

■ Două articole publicate recent în *The Observer* mi-au orientat atenția înspre acest subiect. În „Deci scriitorii britanici sunt iarăşi în top? Continuă să visezi ...", Robert McCrum se referă la trei excelenți autori din UK care au câştigat distincții în Statele Unite: Hilary Mantel (laureata Man Booker pe 2009 pentru *Wolf Hall*), Diana Athill (*Somewhere towards the End*) şi biograful Richard Holmes (*The Age of Wonder*). Ei au luat crema la ceremonia premiilor acordate de National Book Critics Circle. „Trei înseamnă un trend", constată McCrum, referindu-se apoi la comentariile de presă privind suveranitatea redobândită a romanului britanic. În mod paradoxal, însufleţirea aceasta este pentru criticul de la *The Observer* un semn al „cât de jos ajunsesem în ochii verişorilor de peste ocean." Eseistul trece apoi la o prezentare istorică a competiției literare Marea Britanie – Statele Unite, reamintindu-le înfumuraților ianchei că pe tot parcursul secolului XIX romancierii Albionului (Dickens, Scott, Thackeray, Eliot, Trollope şi alții) s-au bucurat de un prestigiu invidiat de confrații lor americani, că scrierile lor erau piraterizate nerușinat peste ocean ca să umple pungile editorilor, constituind, totodată hrana spirituală zilnică a tot mai numeroşilor scriitori şi materialele de lucru ale librăriilor şi bibliotecilor fixe sau ambulante. „Noi, față de America, eram ca Grecia față de Roma", dezgroapă McCrum o comparație aproape uitată. E greu să-ți reprimi nostalgia față de trecut. Astăzi, firește, prin forța împrejurărilor, lucrurile stau exact pe dos. America a devenit o putere mondială în absolut toate domeniile, inclusiv literatura, scrisul în general. Memoriile căznite ale unui politician de rangul doi, gen Sarah Palin, ar eclipsa indubitabil orice autobiografie a lui Tony Blair. Moartea lui J. D. Salinger a făcut să curgă mult mai multă cerneală decât decesul lui J. G. Ballard. Un nou roman semnat Richard Ford sau Don de Lillo va umple de recenzii coloanele ziarelor în mult mai mare măsură decât orice scriere nouă de Ian McEwan sau David Lodge. În acest context, premierea celor trei britanici trebuie socotită un triumf. A nu se uita, totuşi, că noua vigoare a romanului britanic este, cel puțin parțial, importată din India, din Indiile de Vest, chiar din Extremul Orient.

■ Al doilea eseu despre care vorbeam ne demonstrează că romanul englez al anilor 1960 – 1970 nu a fost chiar atât de tern pe cât se crede. Polemizând de la început cu Ian McEwan, partizan al acestei idei, Rachel Cooke, membră a juriului pentru The Lost Booker Prize relevă în „The Lost Booker: A Judge Tells All" ce descoperiri a făcut (re)citind 21 de romane mai vechi ocolite de multjinduitul premiu. În 1971, la abia doi ani după înființarea Booker-ului, s-a luat hotărârea ca premiul să nu fie acordat retrospectiv, ci să încununeze, ca acum, cel mai bun roman din producția anului. Tot atunci, data anunțării câştigătorului a fost mutată din februarie în noiembrie, aşa că, practic, romanele apărute în ultimele două luni ale unui an nu mai erau examinate. Multe cărți, aşadar, au rămas pe dinafară, indiferent de valoarea lor estetică. Arhivistul neoficial al Premiului Booker, Peter Straus, un om cu un deosebit simț al justiției, a propus decernarea unui premiu alternativ, The Lost Booker, pentru cel mai bun dintre romanele anilor 1970 aflate încă în circulație. Membrii juriului trebuiau să aibă vârsta cărților evaluate: în jur de patruzeci de ani. Rachel Cooke se declară încântată că a fost aleasă în juriu (format din numai trei persoane), deoarece este „o cititoare pasionată, bucuroasă să întâmpine vârsta de patruzeci de ani şi cu altceva decât riduri noi." Faptul că cele 21 de romane luate în considerare se mai găsesc în librării este, consideră ea, un prim semn că au un oarecare merit. Lectura lor grupată a fost fascinantă, ajutând-o să înțeleagă spiritul epocii. Uneori i se părea că realitățile descrise de narațiuni nu puteau avea nici în clin nici în mânecă cu Anglia copilăriei şi tinereții sale, pe care o descoperea acum mai meschină şi săracă, divizată de spiritul de clasă şi de castă, mult mai austeră, cu o morală mai rigidă, cu grupurile minoritare mai aspru şi mai deschis împilate. Şi-a dat de asemenea seama că în anii 1970 se tipăreau la fel de multe romane istorice ca şi astăzi. (Unul dintre romanele de pe lista scurtă, *Fire from Heaven*, de Mary Renault, e o cronică a vieții lui Alexandru cel Mare. Să nu uităm că cel mai nou roman câştigător al premiului Man Booker, *Wolf Hall* de Hilary Mantel, are drept cadru epoca elizabetană.) În unele momente, Cooke avea impresia că textele citite n-ar fi putut fi scrise într-o Anglie contemporană cu ea, în alte momente ele îi sunau frapant de actual. Efectul total, spune Rachel Cooke, a fost asemănător cu cel pe care îl simți când te uiți la programe TV în alb şi negru.

■ Lista scurtă pentru premiul Lost Booker, anunțată în 25 martie la Sunday Times Oxford Literary Festival, cuprinde următoarele şase opere, alese dintr-un total de 21: Nina Bawden, *The Birds on the Trees*; J. G. Farrell, *Troubles*; Shirley Hazzard, *The Bay of Noon*; Mary Renault, *Fire from Heaven*; Muriel Spark, *The Driver's Seat*; Patrick White, *The Vivisector*. De observat că doi dintre scriitorii de pe lista scurtă (Shirley Hazzard şi Patrick White) sunt australieni şi că unul (J. G. Farrell) a câştigat o dată Booker-ul. Preferința lui Rachel Cooke merge spre romanul acestuia din urmă, pe care-l consideră „comic, trist şi splendid scris; intuitiv, inteligent şi excentric". Este povestea unui maior din armata britanică, aflat în 1919 în Irlanda, unde lupta pentru independență este pe cale să ia proporții epice. Se pare, totuşi, că marea favorită ar fi scoțiana Muriel Spark, de două ori pierzătoare a Booker-ului, prima dată în 1969, când i-a fost preferat P. H. Newby, a doua oară în 1981, în fața lui Salman Rushdie. Romanciera, biografa, poeta şi eseista scoțiană este una din patru femei ajunse pe lista scurtă. Romanul ei, *The Driver's Seat*, povestea unui contabil care, plictisit de viața sa ternă, se decide într-o vacanță să caute sexul şi aventura, ajungând să se auto-distrugă, este „foarte strâns scris, cu o simbolistică adecvată şi umor negru, în stil autentic Muriel Spark." Alte două scriitoare renumite, incluse printre nominalizați, Iris Murdoch şi Ruth Rendell, nu se numără printre cei şase finalişti. Cum nu se numără nici două cărți care au fascinat-o pe Rachel Cooke, obligând-o să le citească dintr-o răsuflare: *Bomber* de Len Deighton şi *Master and Commander* de Patrick O'Brian.

■ Oricum, The Lost Booker Prize îşi îndeplineşte misiunea de a recupera din uitare valori incontestabile ale prozei britanice contemporane. ■



Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Frânturi lusitane

Încântări braziliene în ipostaze diplomatice

Virgil Mihaiu

În cei trei ani de când îndeplinesc la Lisabona o funcție diplomatică, am avut ocazia să cunosc nenumărați oameni din acest domeniu. Mulți dintre ei, remarcabili. Dar dacă mi s'ar cere să aleg un exemplu incontestabil, l-aş numi fără ezitare pe Lauro Barbosa da Silva Moreira, ambasadorul Braziliei pe lângă Comunitatea Țărilor de Limbă Portugheză (CPLP). Sunt convins că la fel s'ar pronunța majoritatea celor ce-l cunosc. Licențiat în drept la Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Lauro Moreira şi-a început cariera diplomatică în 1965. A deținut posturi, până la rangul de ambasador, la Buenos Aires, Geneva, Wahington, Barcelona, Maroc, precum şi înalte funcții de diplomație culturală în Ministerul de Externe al Braziliei (Itamaraty). În ultimul deceniu s'a preocupat intensiv de promovarea instituțională a lusofoniei pe plan mondial - cu scopul declarat de a solidariza națiunile de limbă portugheză (Portugalia, Brazilia, Angola, Mozambic, Guineea-Bissau, Cabo Verde, São Tomé & Príncipe, Timor). Dar ceea ce e fascinant - şi concordă pe deplin cu viziunea mea despre sensurile diplomației - este că întreaga sa viață profesională a fost ghidată de prioritatea acordată culturii. Ca admirator necondiționat al scriitorului brazilian Machado de Assis, ambasadorul Moreira pare a fi dorit să contrazică o butadă a acelui clasic, conform căreia „diplomatul e un individ care se gândeşte de două ori înainte de a nu face nimic."

Într'o profesiune considerată de unii dintre practicanții ei drept un fel de sinecură - chipurile, autoprotejabilă prin inactivitate şi lipsă de atitudine - Lauro Moreira excela tocmai prin dinamism, implicare, chiar un fel de militantism pacific în serviciul cauzelor nobile. Utilizez timpul trecut, pentru că oficialmente ambasadorul tocmai şi-a încheiat cariera, odată cu postul deținut la Lisabona. Momentul a coincis cu împlinirea a 70 de ani, la 10 februarie 2010, când CPLP i-a organizat un spectacol de despărțire. În prealabil fusese omagiat la Academia de ştiințe din Lisabona, unde i s'a atribuit titlul *Personalitatea lusofonă a anului 2009* de către *Mişcarea Lusofonă Internațională*. Judecând după asemenea fapte şi onoruri, s'ar crede că avem de-a face cu o figură solemn-impenetrabilă. Or, în cazul lui Lauro Moreira, erudiția şi distincția se combină cu alura tinerească şi capacitatea de comunicare, cu talentul special pentru rostirea poesiei şi simțul muzical înnăscut. Generator de energii pozitive, el îşi cucereşte auditorii, oferindu-le repere culturalmorale în confuza epocă prin care trecem. Prestația unui asemenea ambasador reprezintă, prin sine însăşi, un factor credibil de persuasiune.

Interesul pentru cultură i-a „formatat" biografia: pe când participa, ca student, la repetițiile unei piese de teatru de Guimarães Rosa, a cunoscut-o pe brianta poetesă Marly de Oliveira, ulterior soție şi mamă a celor două fiice (din păcate, ea a decedat în mod tragic în 2007). În efervescenta atmosferă culturală a Braziliei din cumpăna anilor 1950-60, cuplul va cultiva amiciția unor spirite de talie mondială, precum Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Antônio Houaiss, Aurélio Buarque de Holanda sau Clarice Lispector (aceasta din urmă le-a fost chiar naşă de căsătorie). La Buenos Aires îl vor cunoaşte personal pe Jorge Luís Borges. La Roma pe Eugenio Montale şi Murilo Mendes (mirabilii poeți traduşi în românește de Marian Papahagi), dar şi pe Luciana Stegagno Picchio - magistra aceluiaşi Marian Papahagi (la rândul său, mentorul meu în materie de portugheză...). Nu pot trece cu vederea nici lăudabila tradiție, recurentă în diverse state latino-americane, de a numi ca reprezentanți diplomatici adevărați oameni de cultură (să ne gândim doar la modul cum genialul poet al sambei şi bossa-novei Vinicius de Moraes a ştiut să concilieze cariera muzical-poetică, obligațiunile diplomatice şi ... libertatea erotică, sau la faptul că marele prozator Alejo Carpentier a fost ani de zile ambasadorul Cubei în Franța).

Prin anii 1990, Lauro Moreira a început să-şi valorifice talentul actoricesc, mai ales prin recitaluri de poesie. A înregistrat albume discografice pe care rostea impecabil poeme, provenite din toate țările de limbă portugheză şi din unele hispanofone. A editat un CD cu poemele lui Manuel Bandeira, citite de autor în casa din cartierul Botafogo/Rio de Janeiro a viitorului ambasador (*anno* 1968). În paralel, a creat un ansamblu capabil să pună în scenă fabulosul patrimoniu muzical al Braziliei. Octetul, numit *Solo Brasil* a efectuat turnee în 20 de țări. Avui şansa de a-l admira pe scena venerabilului Teatro da Trinidade din Lisabona, la finele anului trecut. Un spectacol entuziasmant, cu muzicieni de clasă, printre care Lauro Moreira apărea nu doar în calitate de narator, ci şi de percuționist şi (asemenea oricărui brazilian ce se respectă) ca... dansator.

Am fost extrem de tuşat de disponibilitatea acestui important diplomat, cărturar şi artist, de a susține efectiv eforturile abia înființatului Institut Cultural Român din Lisabona întru diseminarea culturii noastre în patria lusofoniei. Atitudine cu atât mai lăudabilă, cu cât dovedea mai multă înțelegere, spirit de întrajutorare şi căldură sufletească decât unii dintre compatrioții noştri (ce preferau să-şi sublimeze prin absență iritarea față de succesele instituției). Dintre numeroasele noastre colaborări rețin aici doar câteva: serata luso-brazilianoromână, pe care am organizat-o împreună la sediul Misiunii Braziliei pe lângă CPLP - o bună ocazie pentru Lauro Moreira de a trece în revistă istoricul relațiilor diplomatice dintre țările noastre, dar şi de a cunoaşte figura lui Richard Oschanitzky - creator al jazzului cu amprentă românească, precum şi unul dintre rarii compozitori/interpreți de *bossa nova* din afara Braziliei (în acest sens obținusem filmări TV din anii 1960, grație infatigabilului video-investigator Doru Ionescu). Comunicarea prezentată de Lauro Moreira la Colocviul Marian Papahagi, organizat de ICR Lisabona la 60 de ani de la naşterea şi 10 ani de la moartea lampadoforului luso-brazilianismului în România. Alocuțiunea ataşantului personaj la lansarea, în aceeaşi ambianță, a ediției braziliene a romanului *Acasă* de Mihai Zamfir (cu participarea autorului, actualmente ambasador al României în cel mai mare stat de limbă neolatină de pe Glob). În februarie 2009, când am instituit titlul onorific *Amicus Romaniae* – spre a distinge acele personalități ce ne-au ajutat cu generozitate la edificarea primei „ambasade culturale române" în spațiul lusofoniei - Lauro Barbosa da Silva Moriera s'a aflat printre cei dintâi care l-au binemeritat. Un om de mare pondere - profesională, culturală, morală. Şi un adevărat amic al României. ■

Ambasadorul Lauro Moreira (stânga) şi directorul ICR Lisabona, Virgil Mihaiu, fotografiați cu drapelul Braziliei, la Reprezentanța acestei tari pe langa Comunitatea Statelor de Limba Portugheză.

30 Black Pantone 253 U

ştiinţă şi violoncel

Libertatea la muscă şi la supraom

Mircea Opriţă

Organism cibernetic, îmbinare de sisteme naturale şi artificiale, iată înţelesul termenului *cyborg*. Cibernetica intră în componenţa acestui produs al minţii şi, totodată, al realităţii noastre moderne abia în formele sale de mare complicaţie, presupunând existenţa unor tehnici electronice clare. Unii, mai îngăduitori, sunt dispuşi să vadă cyborgul şi în combinaţii simple, bunăoară în persoana cu implanturi de felul cristalinului artificial, sau al valvelor cardiace. În sensul interpretării respective, am putea să vedem cyborgi la tot pasul, în purtătorii lentilelor de contact, ori ai unor tije metalice din gambele rupte. Cu aparatele de stimulare cardiacă sau cu pompele de insulină, implantate în corp, începem să ne apropiem de realitatea complexă a fenomenului. Nu orice proteză de care avem la un moment dat nevoie îndreptăţeşte calificativul de cyborg. Fiecare parte constitutivă, intrată în relaţie cvasi-simbiotică, cea vie şi cea mecanică, trebuie să-şi aibă complicaţia sa structurală şi funcţională care să permită stabilirea efectivă a unui senzaţional proces de autoreglare om-maşină.

Până acum m-am menţinut în limitele unei sugestii medicale a aplicaţiilor procesului, fiindcă, într-adevăr, tehnologiile cibernetice şi-au câştigat un rol important în repararea „defecţiunilor" fizice şi mentale ale unui organism. Dar cyborgul n-ar fi cyborg dacă n-ar nutri (el, sau echipele care-l construiesc) ambiţii mai mari decât asemenea obiective pur terapeutice. Odată lansată „linia de producţie" a maşinilor umane, e greu de crezut că încercările se vor opri la soluţiile aflate cel mai la îndemână. Cercetarea a fost mereu tentată de explorări ale limitelor extreme, iar limita extremă a omului este - oricât ne-am codi s-o spunem - supraumanul. Dincolo de orice filozofie politică, supraumanul există, măcar ca ideal al evoluţiei, iar combinaţia de tip om-maşină, cu tot ce înseamnă ea ca experiment în zona frontierelor avansate ale ştiinţei şi tehnologiilor, este o cale practică de a-l produce, de a-l testa.

Ficţiunile anticipative imaginează deja cyborgul ca pe o fiinţă aflată (fizic şi psihic) dincolo de limitele actuale ale speciei umane, undeva, la nivelul unei noi frontiere (deocamdată n-avem cum şti care o fi ea). Implanturi în urechea internă pot aduce auzul în situaţia de a percepe frecvenţe inaudibile, cele din ochi pot atribui purtătorului vedere în infraroşu, altele vor tinde să-l facă inepuizabil fizic sau chiar regenerabil, cu organe stimulate să se re-alcătuiască după principiul pe care şopârlele îl stăpânesc în chip natural. Diverse metode de influenţare chimică şi electronică pot stimula gândirea sub aspectul rapidităţii şi eficienţei lucide. Mai mult chiar: teoretic, nu există niciun impediment ca acest om-maşină al viitorului, împănat cu dispozitive cibernetice, să se poată cupla direct la calculator, la reţeaua Internetului, extinzându-şi astfel cunoştinţele şi inteligenţa la nivelul uluitor presupus de stăpânirea instantanee a întregii lumi virtuale.

Sunt acestea simple născociri SF? Aşa s-ar putea crede, dacă n-am fi aflat despre experienţa omului de ştiinţă britanic Kevin Warwick, care, în anul 2002, în cadrul Proiectului Cyborg (acum sunt obligat să-l transcriu în grafia englezească), experimenta deja accesarea Internetului printr-un sistem de o sută de electrozi conectaţi la sistemul nervos propriu, reuşind să controleze prin această extensie a sa o mână-robot, un difuzor şi un amplificator. Ca să nu mai vorbesc, decât în treacăt, despre artistul Neil Harbinson, daltonist din naştere, dar cu un dispozitiv capabil să „audă" culorile, montat în craniu şi consemnat în paşaport, ca o atestare a statutului său de ciborg permanent.

Mai rămâne să ne întrebăm în legătură cu aspectele morale (sau imorale) ale acestei uluitoare perspective simbiotice a omului natural cu tehnicile cibernetice. Am fi naivi dacă n-am pricepe că militarii pândesc cu multă atenţie experimentele de tip cyborg, şi că supraumanele calităţi dezvoltate prin asemenea teste vor fi folosite fără nici o ezitare pe câmpul de luptă. În paranteză fie zis, nu numai omul, ci şi alte vietăţi din regnul animal fac obiectul „ciborgizării" în scopuri militare, delfini, rechini, ba chiar şi insecte, încât celebrele „ploşniţe" electronice ale trecutului au astăzi aripi şi pot intra chiar şi în nasul persoanelor spionate. Revenind la omul cyborg, e clar că între implanturile lui pot figura şi arme mortale, dar e tot atât de clar că un asemenea Superman va fi doar în aparenţă atotputernic şi liber: sistemele care îl ridică deasupra limitelor sale naturale îl vor putea, în acelaşi timp, controla, manipula, exploata de la distanţă. Care vor fi şansele ca această „nouă rasă" să-şi exercite mai departe liberul arbitru? Deocamdată putem specula. Răspunsul doar viitorul ni-l va aduce. ■

Prin cunoaştere pentru o lume mai sigură

(urmare din pagina 24)

internaţionale: între anii 2001-2004, a fost secretar de stat şi şef al Departamentului pentru Integrare Euroatlantică şi Politică de Apărare în cadrul Ministerului Apărării, având statutul de co-negociator pentru aderarea ţării noastre la NATO (2001-2003), între anii 2005-2006, a fost ales senator şi preşedinte al Comisiei pentru Apărare, Ordine Publică şi Securitate Naţională din Senatul României.

Profesor, diplomat, om de cultură, noul director al SRI şi-a impus de la început amprenta asupra instituţiei pe care o conduce, imprimându-i o altă evoluţie, în acord şi cu noul statut al României nu doar de membru al NATO ci şi de apartenenţa la UE. În contextul continuării modernizării Serviciului Român de Informaţii, după ample evaluări şi dezbateri, în iunie 2007 s-a început implementarea „Viziunii strategice 2007-2010", aprobată de Consiliul Suprem de Apărare a Ţării, document care a permis în 25 martie 2008 Consiliului să adopte hotărârea privind aprobarea Structurii şi a Regulamentului de Funcţionare ale Serviciului Român de Informaţii. Noua structură a SRI reprezintă un reper important în cadrul amplului proces de transformare, început în 2007, destinat debirocratizării şi eficientizării activităţii de *intelligence* în România. Aşa cum o afirmă public George Maior, „dorim un Serviciu modern, flexibil, care să se poată adapta permanent la noile provocări ale mediului internaţional de securitate". Ori, din păcate, asistăm aproape zilnic la multiplicarea provocărilor cu care se confruntă nu doar România ci şi lumea contemporană în materie de securitate şi apărare, de aceea misiunea SRI, alături de celelalte structuri de *intelligence* din ţară, dobândeşte noi conotaţii, reclamă o continuă profesionalizare care să poată preveni la timp şi efi-cient producerea unor evenimente care pot pune în pericol securitatea ţării, a cetăţenilor şi instituţiilor statului.

În mesajul directorului SRI din 25 martie 2010, cu ocazia aniversării a 20 de ani de la înfiinţarea Serviciului Român de Informaţii se arată că astăzi, la moment aniversar, „trebuie să ne asumăm trecutul, cu bune şi rele, să ne recunoaştem greşelile şi vulnerabilităţile. Dincolo de retorică, este necesar să înţelegem că evoluţia SRI în ultimii 20 de ani nu putea fi diferită de cea a naţiunii române, dimpotrivă, ea a fost conectată indisolubil cu modernizarea statului şi societăţii româneşti, cu toate sincopele şi dificultăţile pe care o asemenea tranziţie le-a presupus. La douăzeci de ani de la înfiinţarea Serviciului Român de Informaţii, ca director al acestei instituţii, doresc
să-mi exprim regretul pentru anumite greşeli şi erori ale trecutului şi să vă asigur că mecanismele actuale nu mai permit repetarea unor astfel de situaţii. Transformarea SRI într-un serviciu modern al unui stat de drept a însemnat o reconstrucţie a reflexelor colective şi individuale, a mentalităţilor, a modului de a acţiona. Suntem astăzi un serviciu tânăr, dinamic, dar şi o instituţie de prestigiu a comunităţii euroatlantice de informaţii, un contributor important la securitatea naţională şi europeană. Avem, în prezent, o generaţie nouă de ofiţeri de informaţii, educată şi pregătită într-o altă paradigmă şi cultură de securitate, o generaţie care reflectă un nou tip de valori etice şi profesionale. Dincolo de ruptura de trecut, lucrăm astăzi într-o nouă logică de securitate, avem alte ameninţări şi vulnerabilităţi a căror dinamică trebuie să o anticipăm în mod adecvat. Într-un secol al vitezei şi abundenţei informaţiilor, trebuie să ştim să ne dezvoltăm capacitatea de reacţie rapidă şi să ne folosim resursele într-un mod integrat astfel încât să putem furniza cunoaştere strategică decidenţilor".

Mesajul domnului George Maior este unul cât cât se poate de clar şi comprehensibil: SRI nu mai poate fi acuzat de niciun om de bună credinţă că ar mai avea vreo legătură cu trecutul anterior lui 1989. Dimpotrivă, SRI reprezintă astăzi una dintre puţinele instituţii din România care s-a integrat cu succes în structurile din care România face parte (NATO şi UE), care relaţionează perfect în parametrii de exigenţă impuşi de partenerii vest-europeni. Transformarea SRI într-o structură nouă, modernă este confirmată şi de media de vârstă a ofiţerilor de informaţii care este de circa 36 de ani, una dintre cele mai scăzute dintre toate ţările din reţeaua euro-atlantică. De altfel, şi percepţia publică asupra SRI este azi una favorabilă, aşa cum o arată sondajele recente de opinie, instituţia bucurându-se de o încredere de aproape 50% în rândul populaţiei. Faptul că tot mai mulţi tineri, inclusiv unii dintre foştii mei studenţi, se îndreaptă cu încredere spre această instituţie pentru a-şi dezvolta o carieră trădează nu numai schimbarea de percepţie care se petrece sub ochii noştri, ci şi transformarea Serviciului Român de Informaţii într-o instituţie importantă a sistemului democratic din România. Meritorie este şi editarea de către SRI a unei reviste de profil, *Intelligence*, cu o apariţie trimestrială, care a devenit în ultimii ani o publicaţie cu un cert conţinut ştiinţific, de larg interes nu numai pentru studenţii secţiilor de securitate, studii europene şi relaţii internaţionale, dar şi pentru analiştii politici şi specialiştii din relaţiile internaţionale.

Repere bibliografice

http://www.sri.ro
Revista *Intelligence*, nr. 11-17, 2008-2010
George Cristian Maior, *Incertitudine. Gândire strategică şi relaţii internaţionale în secolul XXI*, Editura RAO, Bucureşti, 2009

■

Black Pantone 253 U

Sărbătoarea teatrului la Arad

Adrian Țion

Prin amploarea acordată fenomenului teatral, marcată prin reunirea unor evenimente şi personalităţi de prestigiu din lumea artei şi culturii naţionale, se poate spune, aşa cum mulţi au afirmat, că Aradul a devenit anul acesta, cu prilejul Zilei Mondiale a Teatrului, sărbătorită la 27 martie, capitala artei teatrale româneşti. Mai mult decât atât, spectacolul prezentat de trupa arădeană s-a constituit într-un emoţionant omagiu adus artei scenice, reverberând apologetic într-o splendidă sărbătoare a teatrului.

Primit încă din foaier în acordurile calde ale muzicii clasice interpretate de elevii Liceului de Artă „Sabin Drăgoi" din Arad, publicul a asistat la un semnificativ preambul, conceput de organizatori ca punct de plecare în desfăşurarea evenimentului. La fel cum se întâmplă în fiecare an, începând din 1961, s-a dat citire mesajului adresat de o personalitate marcantă din lumea teatrului cu ocazia Zilei Mondiale a Teatrului. Anul acesta mesajul a fost transmis de actriţa britanică Judi Dench, în vârstă de 75 de ani. Alături de acest mesaj, directorul Teatrului Clasic „Ioan Slavici" din Arad, Laurian Oniga, a citit şi gândurile lui Ion Caramitru legate de însemnătatea acestei aniversări simbolice.

Au urmat două lansări de carte în măsură să pună în valoare personalitatea creativă a reputatului om de teatru, regizor, scriitor, Mihai Măniuţiu, autorul spectacolului *Cântecul lebedei* după A. P. Cehov, prezentat în continuare. Despre romanul lui Mihai Măniuţiu *Memoriile hingherului,* apărut la Editura Bybliotek, au vorbit Sorin Alexandrescu, Diana Suciu şi Ştefania Pop-Curşeu. Albumul conceput şi scris de Dan C. Mihăilescu despre creaţia omului de teatru Mihai Măniuţiu, intitulat *Dansând pe ruine,* a fost prezentat de Cristina Modreanu. Din mărturisirile *live* ale regizorului am aflat despre importanţa carneţelului de regie, prezentat ca „paşaport spre visare". Nu întâmplător mă opresc asupra acestui amănunt. Fiecare regizor are un carneţel de observaţii folosit în timpul montării unei piese. Carneţelul lui Măniuţiu, liant subtil între părţile manifestării, s-a dovedit a fi înţesat de vise extrem de productive scenic după ce ne-am aşezat (ca public disciplinat) în sala de spectacol, pentru că imediat am fost seduşi de marele vis închegat din bucăţi halucinante, bulversante, pline de surprize la tot pasul.

Uzând de sugestionarea introductivă, proprie unei proiecţii cinematografice, dezvăluirea alegoriilor visului îmbracă forma unei megaproducţii cu acaparantă forţă de comprehensiune asupra spectatorilor. De la o piesă de şapte pagini (textul lui Cehov), cu numai două personaje, Măniuţiu aduce pe scenă întreaga trupă de actori ai teatrului din Arad, construind un spectacol amplu, rafinat, coerent, de o mare bogăţie conotativă. Stihiile invadează scena pe acordurile unei muzici tărăgănate, prelungite obsesiv. Într-o succesiune de tablouri vivante ni se perindă prin faţa ochilor secvenţe pregnant onirice, tratate în spectru baroc, non-verbal, debordând de trimiteri spre cuprinderea într-un tot unitar a complexului atitudinal reprezentat de culisele vieţii de artist, cu înălţări şi căderi, cu bucurii şi decepţii, cu angajări şi renunţări. Focul resimţit de la început se păstrează la cote înalte de tensiune dramatică pe tot parcursul spectacolului, pentru că regizorul îmbogăţeşte mereu paleta cromatică a efectelor. Recunoaştem transformarea unor obsesii mai vechi. De la simbolistica mireselor, larg folosită într-o etapă anterioară, la ipostazierile aşteptării rezervate şi încorsetării în norme, întruchipate în şase manechine înveşmântate în mătăsuri prăfuite, desuete. De altfel, pe baza raportului dintre manechine (simboluri ale staticului) şi trupa mişcătoare, fremătătoare, debordând de energii creatoare, se poate decoda sensul visului. E visul bătrânului actor Vasili Vasilici Svetloviov, adormit în incinta teatrului, după reprezentaţie şi închis înăuntru. Înţelegem acest lucru abia după 30 de minute de spectacol non-verbal, prilej pentru a dezvălui, într-un ansamblu impresionant de sugestii vizuale, dorinţa exprimată de mesagerii artei scenice de a se elibera de sub tutela dogmelor, a constrângerilor de tot felul, fie ele sociale, politice, etice.

Aici trebuie să fac loc informaţiei conform căreia Mihai Măniuţiu a mai montat *Cântecul lebedei* la Cluj în urmă cu 20 de ani, dar n-a fost să fie. Premiera trebuia să aibă loc pe 22 decembrie 1989. Evenimentele din stradă au hotărât altfel. Spectacolul a fost reluat în 1992 la Odeon. O strălucire deosebită primeşte realizarea arădeană prin contribuţia unei trupe de excepţie, cunoscută şi considerată ca atare mai puţin, din păcate. Actori cu orgolii, cum e normal să fie, s-au lăsat convinşi mai greu să evolueze pe scenă ca figuranţi, până au înţeles adevăratul mesaj, adevăratul lor rol unic şi important în angrenaj. Ş i chiar aşa este. Ei nu sunt nici pe departe figuranţi în sens clasic, îngust, nici „umplutură" pentru „îngroşarea" întregului. Despre aşa ceva nu poate fi vorba nici când acţionază ca personaj colectiv, nici atunci când sarcinile lor se diversifică, se personalizează din mers. E marele merit al regizorului de a atribui jocului colectiv portanţa unei problematizări simbolice a discursului realist sublimat în propuneri de esenţă vizuală. Jocul celor 23 de actori, plus o fetiţă, realizează melanjul între condiţia actorului din vremea lui Cehov şi eternele probleme ale artei în general şi ale artei scenice în special. Tulburător până la lacrimi este, de pildă, „marşul cruzimii morţii" revărsat peste replicile personajelor cehoviene ca oglindire şi supradimensionare a adevărului de care este pătruns bătrânul actor: „Moartea nu-i departe". E locul nimerit să transcriu lista celor care compun acest puternic ansamblu interpretativ: Ionel Bulbuc, Sorin Calotă, Bogdan Costea, Florin Covalciuc, Dorina Darie Peter, Alina Danciu, Cecilia Donat, Adriana Ghiniţă, Tudor Lucanu, Doru Nica, Liliana Balica, Ioan Peter, Robert Pavicsits, Giorgiana Elena Popan, Marian Parfeni, Oltea Blaga, Roxana Sabău, Călin Stanciu, Ştefan Stanic, Mariana Tofan, Angela Varjasi, Alex Mărgineanu, Cosmin Blaga. După ei, din punctul de vedere al mirajului, al fascinaţiei vizuale, dar la fel de importantă este prestaţia impecabilă a minunatului actor Ovidiu Ghinuţă în rolul lui Vasili Vasilici Svetlovidov şi, desigur, solicitanta contribuţie a lui Zoltan Lovas în rolul lui Nikita Ivanici.

Compoziţional, structura spectacolului ar fi avut de suferit dacă visul bătrânului actor ar fi rămas rupt de dialogul dintre acesta şi Nikita Ivanici (sufleurul) care îl descoperă pe Vasili Vasilici într-un târziu zăcând în incinta teatrului, noaptea. Obsesiile, fantomele trezite la viaţă se interferează complementar cu planul real, continuând construcţia armonios-compozită a discursului. În semn de sfielnic omagiu şi compasiune pentru viaţa ratată a unui artist care s-a jertfit pentru teatru, regizorul glisează virtualitatea morţii dinspre bătrânul actor înspre sufleurul Nikita, omul comun care n-a cunoscut gloria şi chinurile creatorului de artă. Thalia însăşi, în chip de posibilă vampiriţă, „omoară" păpuşa/ creaţia scenică, apoi îl omoară pe omul lipsit de personalitate, în stare numai să admire nemăsurat. Artistul e salvat sau absorbit în scena devenită soclu, piedestal neperisabil. Mai amintesc secvenţa deosebit de relevantă pentru sublinierea libertăţii în artă. Pentru aceasta, Măniuţiu a adus pe scenă tabloul lui Edouard Manet *Le déjeuner sur l'herbe* conferindu-i valoarea unui manifest în favoarea „libertăţii individualităţii artistului", motiv întors pe toate feţele ca şi răsucirea aleatorie a reproducerii.

Cântecul lebedei în regia lui Mihai Măniuţiu este un produs remarcabil, de mare forţă, al Teatrului Clasic „Ioan Slavici" din Arad. ■

32 Black Pantone 253 U

Eu cînd vreau să fluier, fluier

Lucian Maier

Pe ecran sînt două fapte în jurul cărora e construită povestea. E dorința lui Silviu de a avea grijă de fratele său mai mic, şi, implicit (conform spuselor sale), de a nu-şi lăsa mama să profite de junior aşa cum, cu ani în urmă, a profitat de el. Ea a devenit mamă doar atunci cînd, în Italia fiind, nu avea amant. Imediat ce îşi găsea, scăpa de copil, îl timitea înapoi în țară. Silviu doreşte să nu treacă şi fratele său prin acest tratament. Apoi e prezența Anei, studentă la sociologie, care vine alături de colegii ei să-şi facă practica şcolară anuală în penitenciarul unde e închis Silviu. Îi merge la suflet fata şi ea va întruchipa tot ceea ce putea fi viitorul său dacă viața l-ar fi dus pe Silviu altundeva decît la închisoare.

În ce priveşte prima idee, avînd în vedere detaliile oferite de film, nu mi-am putut răspunde la o întrebare: cum a putut Silviu să aibă grijă de fratele său avînd în vedere că era în închisoare de ani buni? Că în cîteva zile urma să părăsească penitenciarul şi că ar fi căutat să-şi facă un rost, e în regulă, dar cum rămîne cu trecutul? Ce model poate să-i fie, pînă la urmă? Dacă reacția sa violentă în fața mamei se sprijină moral pe faptul că mai repede el a fost şi este cu adevărat responsabil de creşterea şi educarea fratelui său, nu mama, care i-a neglijat mai tot timpul, atunci cred că pentru coerența istoriei e important ca detaliile care o fac posibilă să fie arătate.

În ce priveşte al doilea punct al poveştii, e un soi de ambiguitate care creşte treptat între cei doi protagonişti şi care, finalmente, atunci cînd cei doi ies la cafea, nu mărturiseşte posibila lor atracție în poveste, ci trimite la ceva din afara filmului - la sentimentele pe care noi ar trebui să le avem în relație cu soarta lui Silviu (şi a celor ca el din realitate). Complicitatea celor doi putea face credibilă atracția lor reciprocă. Dacă ea ar fi asumat „asediul" pe care-l montează Silviu în închisoare şi i-ar fi spus ca are încredere în el (şi, astfel, ar fi participat pe față la jocul său), relația lor ar fi devenit importantă *în* poveste. Ar fi fost o complicitate credibilă, una a nelegiuirii şi a dragostei, care sfîrşeşte cu un sărut apocaliptic în ieşirea dela cafea, ceva ironic şi măreț, precum vedem în istorisirile lui Tarantino; ceva ce – moral vorbind, din perspectiva spectatorului care priveşte o poveste - putea fi înțeles, la fel cum pe Bonnie şi pe Clyde îi înțelegem şi îi simpatizăm în filmul lui Arthur Penn.

Urmăream starea celor două personaje în timpul „asediului" pe care-l pune la cale Silviu şi derulam în minte o secvență din *Wild at Heart*. Sailor şi Lula străbăteau Statele Unite spre California. Naufragiază într-un loc uitat de lume, Big Luna, în deşertul texan, unde-l cunosc pe Bobby Peru. Bobby Peru reuşeşte să-i provoace Lulei un orgasm din priviri, din faptul că-i cere să-i spună *Fuck me!* şi dintr-o strîngere a mîinii femeii. Cu toate că aversiunea ei față de bărbat e maximă, forța pe care o emană Peru o duce pe Lula în locul ăla pe care ea îl tot visează, *over the rainbow*. Toată tensiunea care e acumulată în secvența asta se sparge în gluma finală pe care o face Peru. Demonstrația de forță (a cinematografiei, care poate face senzuală o suită de imagini pe care cîteva minute mai înainte le-am fi considerat dezgustătoare – e şi voma implicată în poveste, şi un pipi, pretextul lui Peru pentru a intra în camera Lulei) aşezată de Lynch pe ecran e doar o ironie pe care el o adresează spectatorului, care trebuie să judece propriul dezgust şi propriile plăceri (juisări). Bineînțeles, nu e singura opțiune valabilă şi nu e ceea ce căutam în filmul lui Florin Şerban.

Revenind la *Eu cînd vreau să fluier, fluier*, pînă aici punct ochit, punct lovit, relația Silviu-Ana funcționează *în* poveste. Silviu dorea ca mama lui să vină în închisoare să lămurească problema fratelui, o lămuresc. Lucrurile capătă o altă dimensiune atunci cînd cei doi ies la cafea. Imaginea celor doi, la masă, fără vorbe, cu Silviu care numai că nu roşeşte privind-o pe față, totul pus în relație cu luciditatea cu care Silviu şi-a caracterizat mama cîteva secvențe în urmă, cu maturitatea cu care priveşte şi gîndeşte viitorul fratelui său, astea spun altceva. Că unii dintre noi merită o nouă şansă! Că e nedrept că unii ajung în situații delicate. Că dacă părinții ar fi mai responsabili, poate că nu ar ajunge copiii să sufere...

În esență toate vorbele astea sînt adevărate şi de bun simț. Problema e dacă din punct de vedere cinematografic felul în care ajungem la ele este onest. Eu cred că nu este onest. Cînd motivațiile personajelor pentru a acționa într-un anume fel şi cînd bazele afirmațiilor pe care aceastea le fac nu sînt pe ecran, cînd un personaj, Ana, e pus în poveste doar ca obiect al pasiunii, ca *victimă* depersonalizată (construcție ambiguă, cu reacții contradictorii de la un pas la altul), atunci tot edificiul e pus sub semnul întrebării. Scopul nu scuză niciodată mijloacele. ■

Echipa filmului la Berlin

Black Pantone 253 U

Forșpan

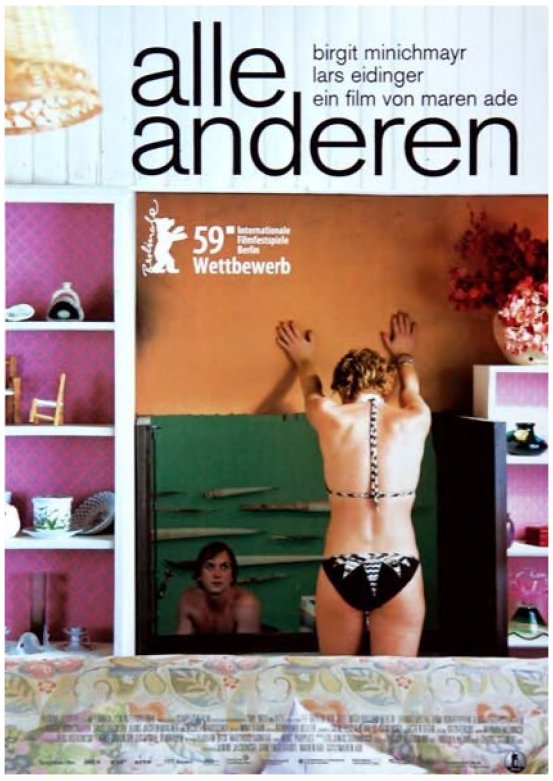
Ioan-Pavel Azap

Neînfrânt (*Invictus*, SUA, 2009; sc. Anthony Peckham, după romanul *Playing the Enemy* de John Carlin; r. Clint Eastwood; cu: Morgan Freeman, Matt Damon) este un film politic de o factură ceva mai aparte. Nu conspirațiile, nu trădările, nu murdăria din culise - devenite locuri comune - sunt subiectul acestui film mai degrabă "de familie", decât destinat unui public educat (corect sau incorect) politic. Nelson Mandela, căci despre el este vorba, pare mai degrabă un bunic înțelept care caută - și știe - să-și împace "nepoții vitregi", diferențele dintre care nu sunt atât de ireconciliabile cum par la prima vedere. Mai concret, *Neînfrânt* ni-l prezintă pe Mandela ca artizan din umbră al succesului echipei sud-africane de rugby *Springboks*, care câștigă, în ciuda tuturor previziunilor, World Cup Championship 1995. De, sportul ca limbaj universal și mijloc de concordie națională! Excelentă prestația lui Morgan Freeman în rolul președintelui sud-african. Ușor idilic, filmul este totuși reconfortant ca ficțiune, inducând iluzia că politica are și ea duioșiile ei. O fi, dar - vorba fabulistului român - nu pentru căței...

Polițai în misiune (*Cop Out*, SUA, 2010; sc.: Robb Cullen, Mark Cullen; r. Kevin Smith; cu: Bruce Willis, Tracy Morgan) este o comedioară fără pretenții, cuceritoare tocmai prin naivitatea asumată. În mare, acțiunea este previzibilă, accentul nu este pus pe originalitate, cât pe șarmul celor doi interpreți - Willis și Morgan -, un cuplu de polițiști păguboși (corect politic, de altfel, adică "în alb și negru"), care în cele din urmă iese cu fața curată din orice încurcătură profesională (pentru că pe plan familial o mai dau în bară câteodată). Filmul are aerul unei glume lejere, nesofisticată, ceva în genul peliculelor cu Bud Spencer și Terence Hill - deși acestea din urmă erau parcă erau ceva mai spumoase. Oricât de lipsit de surprize ar fi, *Polițai în misiune* amuză, păstrându-se în limitele divertismentului facil însă decent. Mă rog, ar fi limbajul mai "spurcat", dar persoanelor "sensibile" le recomand ca "antidot" un drum cu autobuzul, troleibuzul, metroul la o oră de vârf- sau o plimbare pe o stradă ceva mai aglomerată, ori într-un mall, ori într-o piață - publică sau de alimente... Iar dacă sunt comode, se pot uita la televizor la emisiuni cu rating sporit.

Deși încununat cu premii nu de ignorat (Marele Premiu al Juriului și Ursul de Argint pentru cea mai bună actriță la Berlin 2009, Premiul FIPRESCI la Buenos Aires 2009), **Toți ceilalți** (*Alle anderen*, Germania, 2009; r. Maren Ade; cu: Birgit Minichmayr, Lars Eidinger), o analiză lucidă, rece, „nemțească" a degradării - și a tolerării acestei degradări - a relației într-un cuplu tânăr (e oare de precizat că heterosexual?!), este un film destul de șters, bergmanian în intenție, plictisitor în fapt, lungit inutil, care reușește performanța nedorită de a pierde la un moment dat (și) ceea ce nu are: ritmul.

■



colaționări

Un Dumnezeu care disperă

Alexandru Jurcan

Adio, trecut drag și obsedant! Azi m-a învățat Eckhart Tolle că sinele nostru fals vrea să mențină în viață trecutul. Cartea sa - *Puterea prezentului* - îmi șoptește clar că trecutul mă stopează și nu mai are relevanță. Și eu... pe ce m-am clădit? Fuga la *Solaris*, la oceanul gânditor, protoplasmatic, la acel creier gigant, ca o oglindă magnetică, ce ne restituie obsesiile cu o pregnanță redutabilă. Dar ce sunt atunci imaginile de pe insulă în *Invenția lui Morel* de Casares? Și de ce vrea savantul să-și reînvie iubita în *Marele portret* de Buzzati? De ce stau aceste cărți în primul meu raft? Mă enervează marca... SF! Pentru mine sunt opere tulburătoare, fără clasificări rigide. Chiar și Scorsese în *Shutter Island* se plimbă prin trecutul eroului scoțând turme de șobolani din subconștientul minat. Apariția soției moarte, plus foile ce cad la nesfârșit îmi amintesc de Tarkovski!

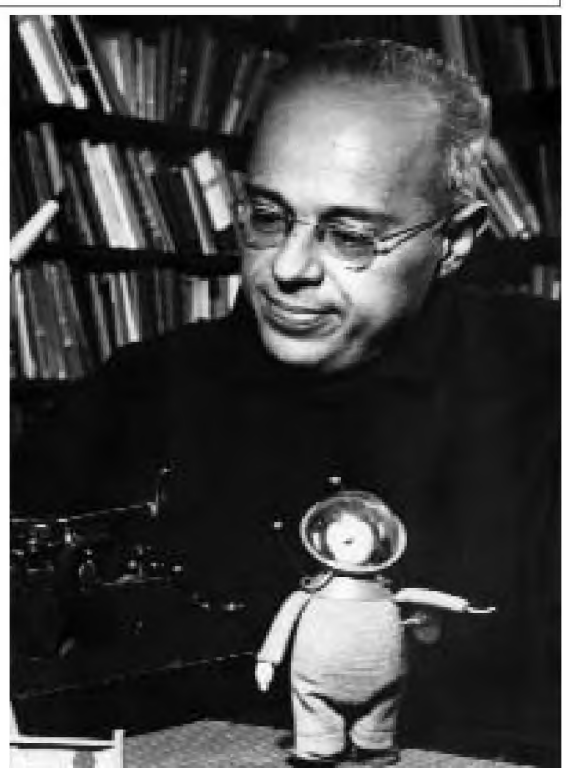
Stanislav Lem a trăit între 1921-2005 și a scris despre manipularea cerebrală și clonajul uman. Romanul său *Solaris* a fost ecranizat în 1972 de Tarkovski, cu Natalia Bondarciuk și Donatas Banionis, iar în 2002 de Steven Soderbergh, cu George Clooney și Natascha McElhone. Scriitorul Lem a avut o reacție negativă la apariția filmului lui Tarkovski. Îl considera îndepărtat de roman, mai ales că se focalizează relația Kelvin și copia... Harey.

Psihologul Kris Kelvin se simte responsabil de sinuciderea soției (Harey). Ajungând pe stația Solaris, el remarcă acei "vizitatori stranii". Să fie doar un delir paranoic ori amintirile pot deveni realitate? Devii deodată un prizonier al trecutului? Conviețuiești cu culpa ta, materializată la infinit, ca o ispășire de infern? Harey apare mereu, mai ales când Kris se trezește. Scrie Lem: "Probabil tocmai în timpul somnului extrage din noi oceanul formula de reproducere, socotind că starea noastră esențială este cea onirică" (Ed. Dacia, Cluj, 1974, traducere de Adrian Rogoz și Teofil Roll).

Filmul lui Tarkovski începe pe... Pământ, într-un ritm lent, contemplativ. Unii regretă că în 1972 nu existau mijloace tehnice ca să vizualizeze oceanul. Da?! La ce bun? La Tarkovski prezența lui se aude, iar hubloul încercuiește o insulă minusculă din întregul oceanului gânditor. Mă las fermecat încă o dată de începutul și sfârșitul filmului. Acolo se află intact geniul tarkovskian. Plantele în apă devin ființe ciudate. Aparatul de filmat se apropie de apă, de imperceptibil, de gâze ascunse. Plouă parcă din senin, în timp ce focurile nu se sting. Kris stă în ploaie, calul neliniștit devine premonitoriu. Picăturile amintesc de *Călăuza*. Apa, focul, pământul, aerul, într-o învălmășeală verificată în *Rubliov*... Finalul salvează orice imperfecțiune. Se vede că *finis coronat opus* (sfârșitul încununează opera). Kris îngenunchează în fața tatălui, pe scările casei. Plouă calm, iar focul continuă. Și imaginea se îndepărtează, până realizăm că e o insuliță-hublou în pieptul imens al oceanului gânditor. Ce vrea să transmită Tarkovski? Că revenim la trecut încărcați de experiență? Că nu putem continua fără filtrarea obsesiilor?

Soderbergh pare vizibil influențat de Tarkovski, dar și de Lem. Oare nu cumva cei doi interpreți seamănă? Aici copilul îi dă mâna lui Kris, iar lentoarea asumată a filmului ajunge la un fel de happy-end... terestru. Ce contează cine e viu și cine e mort? Poți trăi și așa. Accepți noua "realitate". Diferența dintre finalul tarkovskian și acesta se află între... cer și pământ. Iar oceanul pare mai curând un pustnic, un sihastru al Cosmosului, un "cineva care a evitat în dezvoltarea lui șansele dumnezeirii, închizându-se prea devreme în sine însuși" (scrie Lem). Și atunci omul ce este? Un Dumnezeu care disperă... Așa crede Lem. Să facem o vizită subconștientului să auzim ce ne șoptește!

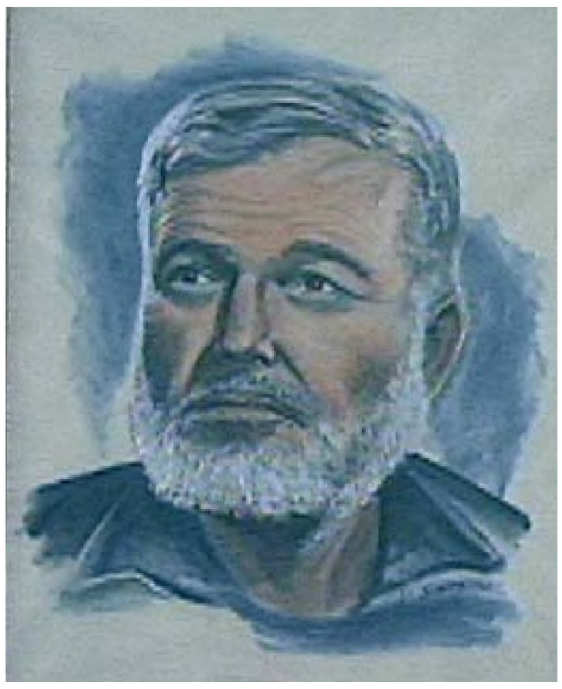
■


Stanislav Lem

34 Black Pantone 253 U

120. *Bătrânul şi marea (III)*

Marius Şopterean



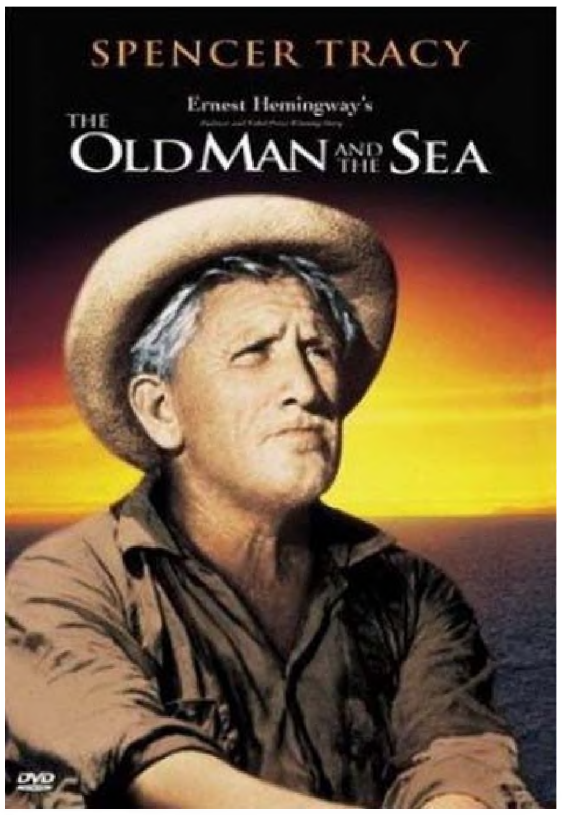
Ernest Hemingway

Atunci când oceanul *invadează* platoul de filmare

Paradoxal, era de bănuit că o posibilă colaborare a scenaristului Peter Viertel cu regizorul Fred Zinnemann ar fi dus la mult mai mult în cazul în care producătorul Leland Hayward ar fi decis ca viitoarea ecranizare a romanului *Bătrânul şi marea* să intre sub zodia celor doi cineaşti ne-americani. Am arătat în episodul trecut ce l-a împiedicat pe producătorul american să-l prefere pe Fred Zinnemann ca regizor al acestui film şi să-l înlocuiască cu tumultuosul dar, până la urmă, docilul John Sturges. Hayward dorea ca viitorul film să fie o copie fidelă a cărţii lui Hemingway iar indicaţiile date lui Viertel erau de genul: "filmul trebuie să se ridice la înălţimea romanului lui Hemingway". Cu alte cuvinte, nimic nu trebuia lăsat deoparte, aşa cum nimic nu trebuia inventat dincolo de evenimentele prin care trece Santiago, bătrânul pescar din Gulf Stream. Un lucru era clar: *personalitatea* viitorul film nu trebuie s-o depăşească pe cea a romanului; Hemingway trebuia să primeze atât în conştiinţa cititorului cât şi a spectatorului de cinema.

Leland Hayward era un bun cunoscător al filmului de la Hollywood. De ani buni, prin intermediul memoriei unor carneţele personale folosite drept jurnal, urmărea cariera tuturor cineaştilor (fie ei directori de fotografie, regizori sau scenarişti), precum şi traseul unor actori mai mult sau mai puţin importanţi. Urmărea cu pasiune destinul unor filme de succes încă din clipa în care acestea intrau în producţie până la premieră. În acest sens părea oarecum deplasată - chiar şi în ciuda factorilor enumeraţi în episodul anterior - respingerea lui Fred Zinnemann drept colaborator la producţia *Bătrânul şi marea*. Este de notat reacţia pe care Hayward a avut-o la premiera lui Fred Zinnemann *De aici în eternitate* (From here to eternity), film realizat în anul 1953 şi bazat pe un roman scris de James Jones. Filmul a fost un mare succes obţinând opt premii Oscar, dar lui Hayward acestă recunoaştere a Academiei Americane de Film nu părea să-i spună prea mult. *De aici în eternitate* era considerat de Hayward sub valoarea romanului lui Jones. Ceea ce însă l-a pus pe gânduri pe producător a fost modul în care Fred Zinnemann s-a implicat în ecranizarea acestui roman şi, mai ales, impunerea unei reconfigurări a naraţiunii într-un alt sens decât cel propus de romancierul însuşi. Tocmai acest tip de personalitate, acest tip de intervenţie auctorială era de dorit a fi evitat. Viziunea lui Hemingway trebuia să fie şi viziunea cineaştilor implicaţi în acest proiect. Vertel însuşi, la cererea expresă a lui Hayward, dorea ca ecranizarea propusă de el să fie cât mai fidelă romanului scris de Ernest Hemingway. Nu dorea prin citirea filmică a cărţii nimic mai mult decât a propus însuşi autorul romanului. Vertel, ca şi Hayward, a considerat că o colaborare cu oscarizatul Zinnemann era de evitat. Un creator cu o asemenea personalitate, extrem de puternică şi de persuasivă în acelaşi timp, putea altera substanţa romanului ducând-o spre o viziune proprie, îndreptând-o spre "afirmarea unei alte viziuni auctoriale asupra lumii, reconfigurarea acţiunii" şi, mai ales, spre o nedorită "remodelare stilistică" (care, împreună cu "atitudinea valorizatoare cultural-estetică faţă de textele literare alese şi transmutarea cinesemiotică a textului literar" sunt date indispensabile configurate în procesul de ecranizare, aşa cum pe bună dreptate susţine profesorul universitar şi scenaristul Dumitru Carabăţ în fundamentala sa cartea de teorie a ecranizării *De la cuvânt la imagine*[1]). Spre deosebire de Zinnemann, Sturges era mult mai abilitat în a răspunde acestor cerinţe ale cuplului Hayward-Vertel. Dincolo de aceasta Sturges era unul dintre acei cineaşti capabili să răspundă comandamentului unui buget şi unei viziuni impuse de producător. Filmul nu avea cum să fie turnat pe mare, cu excepţia acelor planuri largi care indicau spaţiul golfului în care trăia Santiago, al plajei şi întinderii oceanului – locaţie infinită în care aveau să se desfăşoare teribilele întâmplări ale unui om înghiţit de natură. Prin urmare filmul avea să fie realizat în sistemul bluescreen[2] iar pentru asta Sturges avea o oarecare experienţă sau, în orice caz, putea să se adapteze acestor rigori mai mult şi mai bine decât Zinnemann[3].

Zinnemann era un artist. Sturges un mare profesionist. Al doilea era de preferat.



Note:

[1] În cartea sa - aplicată operei lui Luchino Visconti, cineastul italian a cărui filmografie cuprinde în mare parte ecranizări bazate pe opere literare ale unor importanţi scriitori italieni şi nu numai (Gabrielle D'Annunzio, Giuseppe Tomasi, James Cain, F.M. Dostoievski, Albert Camus, Thomas Mann ş.a.) -, Dumitru Carabăţ explică mai departe: „Pe de o parte «afirmarea unei noi viziuni auctoriale» este o categorie atotcuprinzătoare, care, într-un fel sau în altul, intră în raporturi cu toate celelalte categorii, subordonându-şi-le: «alegerea», «valorizarea», realizarea «transmutării cinesemiotice», modelul de manifestare a «noii structuri» etc. funcţionează ca aspecte ale unui proces doar în măsura afirmării unei noi «viziuni auctoriale», altminteri «vechii» viziuni îi este suficient textul literar. Pe de altă parte însă, noua viziune nu are o cale de apariţie proprie, ea neputându-se exprima decât cameleonic, căpătând forma unei anumite «alegeri», a unui anumit tip de «valorificare», printr-o manevrare particulară a limbajului cinematografic, ce are sarcina «să traducă» cinematografic opera literară, pe calea unei actualizări specifice a «structurii operei filmice», cu ajutorul «reconfigurării naraţiunii» şi al «remodelării stilistice»." (Carabăţ, Dumitru, *De la cuvânt la imagine*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987, pp. 19-20)

[2] *Bluescreen* este un procedeu de filmare de interior având fundalul albastru. Este sinonim cu *cyc* sau *chroma key* (expresie mai corectă) care, la rândul lui, este un „procedeu de înlocuire a unei culori cu altă culoare din spatele acesteia din ecran, prima devenind transparentă; i se mai spune color «separation overlay», «green screen» sau «bluescreen»; este procedeul folosit la transmiterea emisiunii meteo, când prezentatorul se află pe micul ecran în faţa unei hărţi, în realitate el fiind în faţa unui ecran colorat." (Pricop, Lucian, *Engleza producătorului de film*, Ed. PRO, 2006, p. 59)

[3] Sigur, nici regizorului american de origine austriacă acest procedeu nu-i era străin; mai mult, era conştient că din pricini de buget a înlocui un exterior greu abordabil (ex. Munţii Stâncoşi sau Marele Canion) cu interiorul unui platou de filmare era un lucru perfect îndreptăţit. Se economiseau bani şi, din pricina reducerii numărului zilelor de filmare eficienţa actului filmării devenea mult mai evidentă. Dar în perioada în care Fred Zinnemann a fost cooptat de către producătorul Hayward pentru a lucra la adaptarea cinematografică realizată de Vertel pe baza romanului lui Hemingway, propunerea austriacului a fost să se filmeze în decoruri naturale. Numai aşa, susţinea regizorul unor filme monumentale ca *Amiază fierbinte* sau *Un om pentru eternitate*, drama încleştării dintre pescarul Santiago şi monstrul marin avea să se ridice la înălţimea frumuseţii paginilor scrise de Ernest Hemingway. Fred Zinnemann mai recunoştea că folosirea în exces a acestui procedeu făcea filmul prea artificios, tehnica fiind mult prea vizibilă, iar spectatorul se cam plictisise de acest truc - în fond o minciună. Trecuse vremea filmelor descinse din pelicula *Pe aripile vântului* sau a filmelor cu piraţi care îl aveau în centru pe eternul erou (pirat sau haiduc) Eroll Flynn. Dar Hayward nici nu vroia să audă de această propunere care, bineînţeles, l-ar fi costat o avere. Sistemul filmării în *bluescreen* era mult mai eficace în primul rând ca productivitate. La aceasta avea să se adauge dorinţa expresă a actorului Spencer Tracy (extraordinar ca actor dar cam leneş şi bahic din fire) ca filmul să fie turnat în studiourile de la Hollywood, la un pas de locuinţa lui şi nicidecum în largul oceanului. Actorul era convins că doar astfel expresivitatea interpretării sale avea să primeze, pentru că aparatul avea să *stea* pe chipul său mult mai mult. De altfel accentul pus pe figura eroului era în deplină concordanţă cu romanul lui Hemingway. ■

sumar

in memoriam
Claudiu Groza Rămas-bun, domnule Profesor 2

editorial
Sergiu Gherghina Excepție sau caz simptomatic? 3

cărți în actualitate
Cristina Ispas Minimalismul limbut 4
Mihail Vakulovski Amintiri istorice 5
Traian Vedinaș O monografie document 5

comentarii
Mircea Muthu Retrospectivă estetică 6

O carte în dezbatere
Ion Vlad Singurătatea lui Adrian Marino (1) 8
Vasile Gogea Calea de acces 9
Ovidiu Pecican Raționalismul liberal 9
Aurel Sasu Exerciții de asceză 10

istorie literară
Ion Pop Din avangardă în ariergardă (V) 11

incidențe
Horia Lazăr Democrația neîncrederii 12

poezia
Viorel Mureşan 13

proza
Lucian Pop Exilatul 14

emoticon
Şerban Foarță Haioşi au fost, haioşi sunt încă... 15

interviu
"Zero şi infinit sunt frați, sunt amândoi elemente de ficțiune"
de vorbă cu acad. Solomon Marcus 16

eseu
Şerban Axinte E. Lovinescu şi voința de înnoire (I) 17
Denis-Steliana Brădescu Mara - o radiografie a sufletului 18

romancierul şi lumile sale
"Trebuie să simt un miez de frumos, de suprarealism şi de viață conflictuală pentru a porni la drum"
de vorbă cu romancierul Cătălin Dorian Florescu 20
Valentin Derevlean Copilăria comunistă şi alte minuni românești 21

arte & investigații
Vasile Radu Artiştii în fața furtunii politice (I) 22

religie
philosophia christiana
Nicolae Turcan Hermeneutică şi tradiție 23

accent
Ioan Bolovan Prin cunoaştere pentru o lume mai sigură 24

dezbateri & idei
Király V. István Boala ca posibilitate a viului 25

remarci filosofice
Jean-Loup d'Autrecourt
Ce înseamnă să trăieşti bine? (II) 26

excelsior
Jean-Rémy Bézias Morți pentru Turcia 27

puncte de vedere
Laszlo Alexandru O căpuşă cu buletin (II) 28

flash meridian
Virgil Stanciu
Proteu revigorat 29

corespondență din Lisabona
Virgil Mihaiu *Frânturi lusitane* 30

știință şi violoncel
Mircea Opriță Libertatea la muscă şi la supraom 31

teatru
Adrian Țion Sărbătoarea teatrului la Arad 32

film
Lucian Maier *Eu când vreau să fluier, fluier* 33

forşpan
Ioan-Pavel Azap 34

colaționări
Alexandru Jurcan *Un Dumnezeu care disperă* 34

1001 de filme şi nopți
Marius Şopterean 119. Bătrânul şi marea (III) 35

plastica
Ovidiu Petca Expoziția unui *freelancer* 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Expoziția unui *freelancer*

Ovidiu Petca

Dan-Raul Pintea

Care este destinul tânărului artist al zilelor noastre, proaspăt absolvent al uneia din instituțiile de artă de stat sau private?

Revista *Tribuna* a dedicat numeroase pagini unor tinere talente, speranțe, cu ocazia expozițiilor de licență. Fenomenul este unic, din păcate irepetabil, artistul fiind înghițit ori de un travaliu epuizant de *graphic designer*, ori de utopia unui succes imediat în hățişurile lumii occidentale. Sunt şi cazuri curioase ale unor alegeri extreme, când aventura se consumă în Orientul Îndepărtat sau chiar în Cuba.

Pe lângă aceste situații extreme, nefericite, mai sunt supraviețuitorii, cei care nu renunță la exprimare, experimentare, rămânând într-o zonă de independență, fară constrângeri sau înregimentări.

Această zonă de singurătate este îndulcită de acordarea prieteniei unora sau altora, prin intermediul numeroaselor asocieri, caste, pe diverse rețele virtuale. Aici se comunică, se realizează pagini web gratuite, expoziții virtuale, departe de lumea oficială a galeriilor de artă. Această lume a dialogului amical, dar şi comercial, este lumea artistului profesionist contemporan, care a ales libertatea de a trăi exclusiv din propria producție.

Este o lume care a creat un nou tip de artă, deasemenea un nou consumator de artă, diferit de colecționarul tradițional.

Un asemenea profesionist al vremurilor noastre este artistul sibian Dan-Raul Pintea.

Recenta sa expoziție de la *Galeria 26* din Bucureşti este o ieşire din lumea virtuală prin intermediul unor desene unite sub titlul *NEW*.

Expoziția relevă o stare de experimentare, de autodefinire, fără a forța barierele esteticii, unele din aceste lucrări rămânând tributare viziunii academice, studiului anatomic implicit şi unor gesturi împrumutate. Sincopele stilistice sunt rezultatul sincerității demersului, a experimentului şi a bucuriei de a dezvălui, fără ocolişuri, toate etapele creatoare. Ne aflăm în fața unui demers curajos, desenul fiind cea mai intimă latură a actului creator, sortit a aparține atelierului. Este expresia stângăciei geniului.

Nu este nimic spectaculos sau elegant în aceste lucrări. Compozițiile sunt echilibrate, culoarea este folosită cu reținere, doar pentru a sublinia, având rolul unui *marker*.

Cu o fantezie mai degrabă cumpătată decât debordantă construieşte o lume aproape de percepția realului, cu accente onirice. Predomină o stare apăsătoare, telurică, dar care, prin intermediul luminii dirijate din mai multe surse, crează zone transparente, diafane, sensibil modulate. Fâşiile de lumină dirijată, de inspirație psihedelică, foarte personale, sunt o modalitate de a transpune plastic comunicarea cu posibile lumi paralele. Centrul compozițional este adesea zona cea mai întunecată, care înmagazinează, asemenea unor potențiale găuri negre, zone explozive. Acestea sunt exprimate, în general, prin detalii anatomice, musculatură încordată sau prin gesturi frânte, mascate.

Expoziția este valoroasă pentru curaj, sinceritate şi pentru că lasă porți deschise pentru o următoare confruntare. În încheiere aş vrea să citez din profesiunea de credință a tânarului plastician, text postat pe internet cu ocazia expoziției recente:

"Cu toții ne-am descris în oracole sau am răspuns la întrebările despre ce vrem să ne facem când vom fi mari. Eu nu ştiam ce o să fac. Şi acum se întâmplă acelaşi lucru dacă mă întrebi. Pentru că nu există ce vreau eu să fac. E un drum independent de celelalte meserii, o cale nebătătorită pe care o parcurg cu o incomensurabilă plăcere şi al cărui efect îl exprim în lucrările mele. Poate că de asta mă aflu în postura artistului, o postură fluctuantă care îmi permite să mă mulez pe cărările sinuoase ale noului." ■

ABONAMENTE: *Prin toate oficiile poştale din țară, revista având codul 19397 în catalogul Poştei Române* sau *Cu ridicare de la redacție:* 18 lei – trimestru, 36 lei – semestru, 72 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 27 lei – trimestru, 54 lei – semestru, 108 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.